

Университет им. Адама Мицкевича в Познани
Факультет нефилологии
Институт русской и украинской филологии

Мария Дзенисевич

**Вербализация эмоций
в текстах русской музыкальной критики**

Кандидатская диссертация, написанная
под научным руководством
проф. Божены Хрынкевич-Адамских

Вспомогательный научный руководитель:
к.ф.н. Лукаш Малецки

Познань 2021

Оглавление

Введение	4
Глава первая	
Эмоции как объект научного исследования	12
1. Эмоции – попытка определения	12
2. Эмоции в музыковедческой перспективе	17
2.1. Древний мир	18
2.2. Средние века	33
2.3. Эмоции в музыке эпохи Возрождения	38
2.4. Эмоции в музыке эпохи Барокко	44
2.5. Эмоции в музыке эпохи Просвещения	46
2.6. Эмоции в музыке эпохи Романтизма	49
2.7. Эмоции в музыке XX века	52
3. Эмоции в философской перспективе	56
3.1. Аристотель	57
3.2. Фома Аквинский	59
3.3. Эразм Роттердамский	60
3.4. Декарт	61
3.5. Сьюзен Катерина Лангер	62
3.6. Жан-Поль Сартр	64
4. Эмоции в психологической перспективе	66
5. Эмоции в языковедческой перспективе	71
5.1. Вербализация эмоций	71
5.2. Классификация эмоций	73
5.3. Лингвистические средства описания эмоциональных состояний	76
5.4. Избранные работы, посвященные вопросу определенных эмоций	81
Глава вторая	
Тексты русской музыкальной критики как источник эмотивной лексики	82
I. Рецензия как текст музыкальной критики	82
1. Рецензия как жанр текста	82
2. Музыкальная критика в России	84
3. Современная музыкальная критика	87
3.1. Музыкальная критика и музыкальная журналистика	88
3.2. Музыкальная критика в свете теории дискурса	90

4. Музыкальный критик – теоретик или художник?	91
5. Об исполнении музыкального произведения и интерпретации	92
II. Отношения между впечатлениями музыкальных критиков и авторскими примечаниями композиторов	94
Выводы	118
Глава третья	
Языковые средства наименования эмоций в текстах русской музыкальной критики	122
1. Поле восторга	125
2. Поле радости	141
3. Поле страха	153
4. Поле чувствительности	166
5. Поле печали	176
6. Поле удивления	184
7. Поле горя	190
8. Поле удовольствия	196
9. Поле симпатии	202
10. Поле спокойствия	208
11. Поле тоски	212
12. Поле страсти	216
13. Поле гнева	219
14. Поле смелости	225
15. Поле антипатии	228
16. Поле надежды	230
17. Поле скуки	232
18. Поле уважения	233
19. Поле благодарности	236
20. Поле гордости	237
21. Поле стыда	238
22. Поле горечи	240
23. Поле сострадания	241
24. Поле смирения	242
25. Поле мести	243
26. Поле неудовольствия	244

27. Поле ревности	244
Выводы	246
Глава четвертая	
Языковые средства усиления выразительности в текстах русской музыкальной критики	253
1. Эпитет	255
2. Оксюморон	259
3. Сравнение	260
4. Персонификация	261
5. Ирония	261
6. Метафора: классический и когнитивный подходы	262
7. Синестетическая метафора	271
Синестетические эмотивные метафоры в текстах русской музыкальной критики	279
1. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к зрению	279
2. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к слуху	284
3. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к осязанию	296
4. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к вкусу	300
5. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к обонянию	302
Выводы	303
Заключение	306
Библиография	312
Streszczenie	324
Summary	327
Приложение	330

Введение

Люди понимают друг друга (...) потому, что взаимно затрагивают друг в друге одно и то же звено цепи чувственных представлений и начатков внутренних понятий, прикасаются к одним и тем же клавишам инструмента своего духа, благодаря чему у каждого вспыхивают в сознании соответствующие, но не тождественные смыслы (Вильгельм фон Гумбольдт).

Достижения современной науки о эмоциях и свойственных им механизмах указывают на факт, что многими человеческими действиями руководят именно эмоциональные состояния. Человек насыщен эмоциями, которые являются неотъемлемым компонентом его духовной ипостаси, и которые считаются универсальными, так как человечество разных времен и культур испытывает радость, печаль, страх, удивление или гнев. Эмоциональные состояния проявляют в разных языках определенную специфику вербализации, принятую в данном лингвокультурном сообществе.

Неоспоримым является факт, что эмоции, отражая общечеловеческий опыт осмысления психики, составляют одну из существенных форм познавательной деятельности, а человек рассматривается не только как *Homo sapiens*, но также как *Homo sentiens*. Латинское *sentio* ('чувствовать, ощущать; воспринимать; замечать') соответствует древнегреческому αἴσθησις – *aisthēsis* ('чувство; чувствование, ощущение'). Ссылаясь на античных философов, Алексей Федорович Лосев замечает, что существует много оттенков „чувственного восприятия”, которое иногда указывает на то познание, которое человек получает в результате своих чувственных восприятий, иногда на способность чувственного восприятия, и на его органы, в связи с чем у Аристотеля возникло представление даже о некоем „общем чувствилище”, *coionon aisthēterion* (Лосев, *Итоги тысячелетнего развития*: электронный источник).

Термин *эстетика* возник только в XVIII в., поскольку античность не знала эстетики как самостоятельной науки. Греческое *aisthēsis* относится в основном к чувственно-материальному познанию, а не к художественному или эстетическому, в таком смысле, как понимают эстетику современные исследователи – в качестве науки

о сущности и формах прекрасного в художественном творчестве¹. Понятие *эстетическое* обладает несколькими трактовками в качестве категории, обозначая: чувственное познание (А. Г. Баумгартен), выразительное бытие (А. Ф. Лосев), ценностное отношение к тому, что в окружающем мире выражает чувства (Л. С. Столович), форму ценностного познания в отличие от других видов деятельности (М. С. Каган), родовое понятие для определенного класса ценностей, отличающееся способностью энергичного воздействия на субъекта, вызывая у него адекватную реакцию (К. З. Акопян) (Коломиец 2005: 116). Галина Григорьевна Коломиец замечает, что сегодня можно говорить о сложившихся моделях аксиологической и культурологической эстетики, где проступают в разных модификациях ее связи с психологией, педагогикой, теорией ценностей, теорией деятельности, теорией выражения и, прежде всего, что существенно по отношению к вопросам данной работы, искусствоведением. Музыка как эстетическое понятие пронизывает наш цивилизационный мир куда более сильно, чем представляется рациональному сознанию. Музыкальное может присутствовать в каждой эстетической ценности, в любом эстетическом феномене. Оно формирует наш образ жизни (Коломиец 2013: 147; 150).

Данное замечание находит отражение в настоящей диссертации, где рассматриваются вербализации чувств и эмоций, существенным истоком которых является музыка – одно из самых древних изобретений человечества.

В современной научной среде феномен эмоций представляет интерес не только для эстетики, но также для многих других дисциплин: психологии, физиологии, неврологии, философии, лингвистики, литературоведения, социологии, культурологии, музыковедения, антропологии, этики. Такое разнообразие исследовательских перспектив приводит к тому, что многие публикации по эмоциям являются междисциплинарными.

Многостороннее изучение человеческих эмоций породило новые области науки, как история эмоций (Pollock 1984; Rosenblatt, Miller, Swanson 1964; Russell-Hochschild 2009; Ellias 2011), философия эмоций (Kant 1797; Simmel 1971, 1997), социология эмоций (Shilling, Kemper 1978; Russell-Hochschild 2009; Scheff 1994), лингвистика

¹ В философии термин эстетика (*aesthetica*), понимаемый как наука о чувственном познании (*cogitatio sensitiva*), впервые ввел Александр Готлиб Баумгартен в *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). Данное толкование эстетики, основанное на анализе художественного познания, философ развил в труде *Aesthetica* (1750–1758) (ср. <http://www.ptta.pl/pef/pdf/e/estetyka.pdf> 05.08.2021.).

эмоций (Шаховский 2016), антропология эмоций (Rosaldo, Wikan, Lysaght 2012). Наука об эмоциях выработала также собственный понятийный аппарат, используя термины: эмоциология (Stearns P. N., Stearns C.), эмоциональный труд (Russell-Hochschild), эмоциномика (Hill), эмосема (Шаховский), панэмоциональность (Бабенко), эмоциональная память, эмоциональный интеллект, эмоциональное мышление и др.

Исследование языка эмоций может проводиться разными путями, среди которых упоминаются психологический, интуитивный, философско-этический, художественно-эстетический подходы (Бабенко 1989: 3). Владимир Владиславович Глебкин, описывая современные способы исследования вопроса эмоций, указывает на психофизиологическую, социокультурную и экологическую (иначе интеракционистскую) парадигмы (Глебкин 2010). В свою очередь, Виктор Шаховский обращает внимание на следующие концепции и теории эмоций, существующие в современной науке: философскую (экзистенциальную), физиолого-активирующие-когнитивную, биологическую, психологическую, неврологическую, социоинформативную, функциональную, динамическую и другие (Шаховский 2016: 10). В настоящей работе, соответственно ее целям, будет представлен подход к эмоциям с музыковедческой, философской, психологической и лингвистической точек зрения.

В начале XIX в. Вильгельм фон Гумбольдт отметил, что „язык как деятельность человека пронизан чувствами”. С 80-х годов XX века интерес к эмоциям возрастает, в результате чего зарождаются базовые положения лингвистической теории эмоций. Важным событием, побуждающим лингвистов обратиться к выражению эмоций в языке, был доклад Франтишка Данеша (František Daneš) на XIV Международном конгрессе лингвистов в Берлине в 1987 г. Чешский языковед на пленарном заседании подчеркивал тесную взаимосвязь когниции и эмоций, указывая на лингвистическую значимость исследования эмотивной стороны языка (Шаховский 2016: 16). С того времени интерес к этой области языкознания увеличивается, о чем свидетельствует выход в свет многочисленных научных изданий: диссертаций, статей, монографий, специализированных словарей эмоциональной лексики. Специфика репрезентации эмоций в языке определяется их описанием на всех уровнях языковой организации, а именно: лексическом, синтаксическом, лексикографическом,

фразеологическом, паремическом, афористическом и пр. (Седых 113). В современной лингвистике связь языка и эмоций считается неоспоримой.

Несмотря на обилие работ, посвященных описанию феномена эмоций в языке, его всесторонняя разработка остается одной из самых актуальных лингвистических задач. До сих пор исследователи не пришли к консенсусу по вопросу перечня базовых эмоций, так же как к определению количества эмоций. Слово воплощает разнообразные психические процессы и результаты этих процессов, в которых эмоциональное и интеллектуальное представляют неразделимое целое (Мягкова 20).

В связи с тем, что восприятие музыки, с одной стороны, требует особых интеллектуальных усилий, с другой – вызывает эмоции, данное высказывание применяется особенно к теме диссертации. Обусловленные аморфностью музыки трудности в выражении впечатлений от нее в языке являются любопытным вызовом для исследователей. Более того, музыка порождает эмоции, природа которых до сих пор не раскрыта, и которые остаются в кругу языковедческих, музыковедческих, психологических и философских интересов. Эстетическая ценность музыкального произведения состоит в неустанном раскрытии новых художественных и внехудожественных смыслов, которые потенциально таит в себе музыкальное произведение (Коломиец 2005: 120, 123).

Целью настоящей работы является представление многообразия эмоций и средств их вербализации в текстах русской музыкальной критики, а также раскрытие, насколько эмоциональные коды, заложенные композитором в музыкальном тексте, отражаются в рецензиях. В соответствии с целью исследования в диссертации пытаемся выполнить следующие задачи:

1. вкратце охарактеризовать теоретические вопросы эмоций с точки зрения музыковедения и эстетики музыки, философии, психологии и лингвистики,
2. осуществить сравнительный анализ авторских текстов композиторов с впечатлениями рецензентов посредством компонентного анализа эмотивной лексики,
3. указать многогранность вербализаций вызываемых музыкой эмоций и отношений между лексемами, называющими эмоции, посредством теории лексико-семантического поля,
4. охарактеризовать эмоции, испытываемые отдельными участниками музыкального мероприятия,

5. представить типы синестетических эмотивных метафор (СЭМ) как характерного художественного приема для жанра музыкальной рецензии.

Объект исследования составляют вербализации эмоций, почерпнутые из текстов русской музыкальной критики. Предметом исследования являются языковые средства, служащие выражению эмоций в рецензиях.

Источником лексического материала для настоящего исследования послужили 820 современных рецензий на музыкальные мероприятия (концерты, фестивали, спектакли), из которых были почерпнуты вербализации эмоций. Каждый из приводимых примеров вербализаций сопровождается числом в скобках, обозначающим источник, из которого пример был извлечен. Перечень цитируемых текстов музыкальной критики размещен в приложении к настоящей работе.

Методологической основой проведенного исследования являются:

1. компонентный анализ (глава II),
2. теория лексико-семантического поля (глава III),
3. когнитивная теория метафоры (глава IV).

Описание каждого подхода осуществляется во вступительной части соответствующих глав.

Новшество диссертации заключается, во-первых, в изложении вопроса вербализации эмоций в контексте текстов музыкальной критики, описывающих исполнения произведений классической музыки. В специальной литературе можно найти работы, касающиеся эмотивности рецензий на диски, однако, главным образом относящиеся к рок-музыке.

Во-вторых, новаторским представляется также компонентный анализ эмотивной лексики, где автор пытается найти связи между нотным текстом, и впечатлениями рецензентов, зафиксированными в текстах музыкальной критики.

В-третьих – новаторским представляется указание разнообразия синестетических метафор с учетом их эмотивного аспекта.

Научная новизна проведенного исследования заключается и в том, что в случае эмоций, вызванных восприятием музыки, предлагаемое многими учеными дихотомическое их разделение на эмоции позитивные и эмоции негативные, или эмоции-аффекты и эмоции-отношения, оказывается неприменимым. Своеобразие музыкального мероприятия, его неуловимость и мимолетность,

обуславливает также кратковременность сопровождающих его эмоций и трудность в однозначном их определении.

В настоящей диссертации сделаем попытку ответить на нижеуказанные вопросы:

1. К каким языковым средствам эмотивной оценки прибегают музыкальные критики, вербализуя эмоции?
2. Какие эмоции музыка преимущественно вызывает у музыкальных критиков, а которые свойственны исполнителям, композиторам и определенным произведениям?
3. Насколько сходны впечатления рецензентов с примечаниями, заложенными композиторами в музыкальном тексте?
4. Какой художественный прием применяется наиболее широко авторами музыкальных рецензий?
5. Проявляется ли эмотивность в синестетических метафорах?

Настоящая диссертация состоит из четырех основных глав, заключения, библиографии, резюме и приложения, включающего рецензии, служащие источником исследовательского материала.

Глава первая указывает многогранность эмоций в перспективах истории и эстетики музыки, философии, психологии и языкознания. Выбор именно такой перспективы продиктован тематикой диссертации. Эмоции в музыке обнаруживаются с древности, но сквозь времена их статус менялся. Вопрос эмоциональности музыки превратился со временем из периферийного вопроса в ключевой вопрос музыкальной эстетики. Он также оставался в кругу интересов философов, начиная с Аристотеля, который обширную часть *Риторики* посвятил проблематике чувств, через Отцов Церкви Средневековья, теоретиков эпохи Возрождения, среди которых следует отметить Декарта и его трактат *Страсти души*, далее: барочную теорию аффектов и времена Просвещения с творчеством Жан-Жак Руссо и его замечаниями о роли чувств, заканчивая эпохой Романтизма, где роль чувств проявляется во всех аспектах жизни и творчества, и XX веком, когда Сьюзен Лангер поднимает вопрос семиотики в музыке, а Игорь Стравинский выдвигает собственную концепцию музыки, насыщенную формализмом. Этот „полет сквозь времена” позволяет легко проследить тесную связь музыки и философии, особенно вплоть до эпохи Возрождения,

когда композитор занимался одновременно теорией музыки, философией, математикой и другими областями науки и искусства. Психология, поскольку психику человека до XIX века анализировали в основном философы, не выработала такого количества подходов к вопросу эмоций. Как утверждает Камиль Имбир, эмоции оставались всегда интригующим классом явлений, особенно их внешнее проявление – экспрессия и физиологические реакции (Imbir 2012: 24). На этот аспект указывает еще Чарльз Дарвин в работе *О выражении эмоций у человека и животных*. Заслуживает внимания классификация Владислава Витвицкого, в которой внутренние состояния человека разделены на две большие группы: автопатические и гетеропатические чувства. До сих пор актуальным и неразработанным является вопрос основных эмоций, по которому психологи не пришли к консенсусу.

Трудности в определении базовых эмоций, классификации которых предлагаются многими исследователями, наблюдаются также в лингвистике. Эмоциональные состояния находят отражение на всех уровнях языка, в лексике, грамматике (синтаксисе и морфологии) и фонетике (интонации). Лингвисты предлагают структуралистский, когнитивный, прагматический подходы к изучению эмоций, используют теорию функционально-семантических, номинативно-функциональных, лексических и фразеологических полей. Особенно важную роль в описании эмоциональных состояний играет метафора, что нашло подтверждение в настоящей работе.

Основное место во **второй главе** отведено характеристике жанра музыкальной рецензии и сравнительному анализу, которому подверглись исходный музыкальный текст (ноты) и текст рецензии на исполнение данного музыкального произведения. Для этого применяется метод компонентного анализа, в ходе которого были выделены минимальные составляющие лексического значения наименований эмоций – семы. Эти минимальные компоненты значения, установленные на основании сведений статей толковых и ассоциативных словарей, показывают насколько рецензентские впечатления, выраженные в текстах музыкальной критики, соответствуют авторским примечаниям композиторов, какое влияние на психику человека оказывает содержание музыкального текста.

Следующая, **третья глава** диссертации раскрывает богатство наименований эмоций и чувств в текстах русской музыкальной критики. Для упорядочения лексем воспользуемся теорией лексико-семантических полей, обоснованной в работе Рышарда

Токарского (Tokarski 1984). Нами выделены 27 полей, гиперонимами которых являются: антипатия, благодарность, восторг, гнев, гордость, горе, месть, надежда, неприятность, печаль, радость, разочарование, ревность, симпатия, скука, смелость, смирение, сострадание, спокойствие, страсть, страх, стыд, тоска, уважение, удивление, удовольствие, чувствительность. Следовательно, в рамках каждого из полей указаны вербализации чувств, испытываемых рецензентом и другими участниками музыкального мероприятия: слушателями, композиторами, исполнителями. Лексемы, которые подверглись исследованию, указываются в цитатах, почерпнутых из текстов русской музыкальной критики.

Последняя **четвертая глава** работы, состоит из двух частей. В первой из них обсуждаются языковые средства выразительности, извлеченные из рецензий, т. е. эпитет, оксюморон, сравнение, персонификация и ирония. Вторая, основная часть посвящена метафоре как наиболее репрезентативному по отношению к музыкальной критике приему среди тропов. Ключевое место отводится анализу особого типа метафоры, имеющего в контексте восприятия музыки специальное значение – синестетической метафоре. Данный тип метафоры, в свою очередь, может совмещать эмотивный элемент, и именно синестетическим эмотивным метафорам (СЭМ) посвящена центральная часть четвертой главы. СЭМ разделены по типам чувств: 1. СЭМ, относящиеся к слуху; 2. СЭМ, относящиеся к зрению; 3. СЭМ, относящиеся к осязанию; 4. СЭМ, относящиеся ко вкусу; 5. СЭМ, относящиеся к обонянию.

Каждая из глав заканчивается подведением итогов. Диссертацию венчают заключение, библиография, резюме и приложение, содержащее список исследуемых текстов музыкальной критики.

Глава первая

Эмоции как объект научного исследования

1. Эмоции – попытка определения

В поисках ответа на вопрос о природе эмоций многие исследователи пытаются дать им определение. Голландский психолог Нико Х. Фрида отвечает на вопрос, что такое эмоция:

это реакция на внешние стимулы. Эмоция ведет к изменению мотивации личности, ее желаний по отношению к другим людям и объектам. Это изменение вызвано тем, как мы воспринимаем людей и события с точки зрения ожидаемого нами положения дел. (...) Эмоции – это инструменты, которые позволяют нам следовать своим желаниям (цит. за Dudzińska 2016: 11–12; перевод: М. Д.).

Станислав Герстманн также указывает на роль эмоций в динамике личности, подчеркивая, что эмоции имеют особое значение, поскольку они сочетают эмоциональные процессы с мотивацией действий человека, то есть с инстинктами и потребностями. Таким образом, эмоции можно воспринимать как психические свойства, которые имеют решающее значение в жизни, поскольку определяют направление стремлений человека и являются фактором, объединяющим все другие психические процессы (Gerstmann 1963: 5).

Арли Рассел-Хохшильд, американская исследовательница и создатель концепции *эмоционального труда* (*emotional labor*), на вопрос о природе чувств отвечает:

Я бы определила их как ощущения, напоминающие слух или зрение. Обычно мы испытываем чувства, когда наши телесные ощущения сливаются с тем, что мы видим или представляем. Как и слух, эмоции несут некоторую информацию. Они выполняют, как страх у Фрейда, „сигнальную функцию”. Благодаря чувствам мы узнаем свое мироощущение (Russell-Hochschild 2009: 18–19; перевод: М. Д.).

Таким образом, исследовательница указывает на взаимосвязь между эмоциями и чувствами, которую называет биологически детерминированным ощущением. По словам Рассел-Хохшильд, оно является самым важным из всех человеческих органов чувств. Функции эмоций аналогичны функциям других чувств – они являются средством познания наших отношений с миром. Исследовательница указывает на еще один, социологический, аспект, который вытекает из познавательной роли эмоций: они играют ключевую роль в выживании людей в групповой жизни. Рассел-Хохшильд признает, что эмоция имеет уникальный статус среди остальных чувств (как зрение, слух и т. д.), поскольку она сочетает в себе ориентацию на действие с ориентацией на познание.

Малкольм Бадд, философ и эстетик, указывает на совершенно другой аспект эмоции, которую он понимает как материю, состоящую из множества элементов:

Эмоция – это композит, смесь, однако ее особый характер не является суммой характерных черт ее компонентов; она вмещает свойство, которого нет ни у одного из компонентов. (...) Эмоция – это не комбинация составляющих ее элементов, а их слияние (Budd 2014: 15; перевод: М. Д.).

По мнению исследователя, эмоции являются гетерогенным классом, принадлежность к которому нечетка. Он предлагает концепцию определения эмоции как мысли, переживаемой с удовольствием или болью. Бадд указывает на несколько черт, типичных для эмоций: 1) они обладают интенсивной величиной, 2) они не обладают экстенсивной величиной, 3) у них могут возникать свои противоположности, 4) они не обязательно обнаруживаются.

Бадд ссылается на перспективу, некогда принятую Аристотелем, который характеризует аффекты как ощущения, сопровождаемые болью или удовольствием; под их влиянием мы принимаем решения, отличающиеся от обычных. В *Риторике* Аристотель подчеркивает, что для анализа аффекта необходимо учитывать три фактора. На примере чувства гнева философ рассматривает: 1) расположение разгневанных людей; 2) на кого они обычно гnevаются; 3) по каким причинам (Аристотель, электронный источник).

Стоит также представить физиологическое понимание эмоций Чарльзом Скоттом Шеррингтоном, который обратил внимание на влияние типа развивающейся эмоции на возможность дифференциации типов реакций организма. Эмоция по Шеррингтону

это переживание, которое динамизирует человеческий организм, „двигая” его часто очень интенсивно, когда оно достаточно напряженно. Ни один другой психический процесс не связан так широко и тесно с многочисленными физиологическими механизмами, как эмоциональный процесс (Gerstmann 1963: 12; перевод: М. Д.).

Более радикальную позицию занимает Дональд Бенджамин Линдсли, который подчеркивает, что окончательной целью научных исследований природы эмоций должно быть только описание физиологических механизмов эмоциональных реакций, а также связанных с ними эмоциональных поведений (Gerstmann 1963: 13). На нейрофизиологический аспект эмоций обращает внимание Дональд Олдинг Хебб, утверждая, что „термин «эмоция» должен относиться только к нейрофизиологической основе и к нейронным процессам, которые в ней происходят и вызывают «эмоциональное поведение»”. Исследователь отвергает связь этого термина с состояниями сознания, а также с различными аффективными реакциями (Gerstmann 1963: 13).

В свою очередь, Людмила Григорьевна Бабенко объясняет эмоции как особую форму познания и отражения действительности, поскольку человек становится одновременно объектом и субъектом познания. Таким образом, эмоции связаны с потребностями человека, которые лежат в основе мотивов его действий. Более того, в эмоциях человек указывается в своих различных ипостасях как мыслящее, чувствующее и телесное существо. Исследовательница подчеркивает, что рациональное неотделимо от эмоционального (Бабенко 1989: 6)².

Интересную перспективу рисует Виктор Шаховский, который утверждает, что эмоции отражаются не только в словах, но также в памяти, звуке, музыке, даже в веществе (металле), запахе и ткани, поскольку человек, как творческое существо, насыщает эмоциями все сферы своей жизни (Шаховский 2016: 13).

Исследователи не пришли к консенсусу, чем именно различаются эмоции и чувства. Для указания лингвистической перспективы этого вопроса, стоит сопоставить дефиниции *эмоции* и *чувства*, почерпнутые из толковых словарей.

Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Ивановича Даля не содержит словарной статьи „эмоция/эмоции”.

² Похожий тезис по отношению к понятию концепта выдвигает В. Шаховский, утверждающий, что рациональное и эмоциональное в концепте всегда нераздельно (Шаховский 2016: 22).

Толковый словарь русского языка под ред. Дмитрия Николаевича Ушакова дает следующую дефиницию *эмоции*: „Душевное переживание, волнение, **чувство** (часто сопровождаемое какими-н. инстинктивными выразительными движениями). Эмоция гнева, печали, радости”, в то время как *Малый академический словарь* под ред. Анастасии Петровны Евгеньевой (МАС) *эмоцией* называет: „**чувство**, переживание человека”.

Большой толковый словарь русского языка под ред. Сергея Александровича Кузнецова (БТС) для объяснения понятия *эмоция* употребляет форму множественного числа: „Субъективные реакции человека и животных на воздействие внутренних и внешних раздражителей, проявляющиеся в виде радости, страха, удовольствия или неудовольствия. Бедность эмоций. Сила эмоций. **Чувство**, душевное переживание человека. Положительные, отрицательные эмоции. Эмоции страха. Эмоции удовольствия. (разг.) Внешнее (обычно несдержанное) проявление **чувств**. Слишком много эмоций. Ненужные эмоции. Давайте обойдемся без эмоций”.

В свою очередь, *Современный толковый словарь русского языка, в 3-х томах* под ред. Татьяны Федоровны Ефремовой дает следующее объяснение *эмоций*: „1. Реакции субъективного характера на воздействия внутренних и внешних раздражителей. 2. Душевные переживания; **чувства**”.

Толковый словарь под ред. Сергея Ивановича Ожегова определяет *эмоцию* как: „Душевное переживание, **чувство**. Положительные, отрицательные эмоции. Эмоция радости. Эмоциональное воздействие”.

На основании данных дефиниций можно сделать вывод о том, что *эмоция* во всех случаях толкуется как *чувство* (что подчеркивается автором настоящей работы жирным шрифтом). Из приведенных выше словарных определений следует, что четкой границы между понятиями *эмоция* и *чувство* не существует. Таким образом, можно констатировать, что для авторов перечисленных словарей понятие *эмоции* и понятие *чувства* синонимичны³. Для подтверждения данной предпосылки стоит, однако, проверить словарные статьи, содержащие понятие *чувства* в тех же толковых словарях русского языка.

В сравнении со статьями, которые толкуют *эмоцию/эмоции*, они характеризуются бóльшим объемом. Так, *Толковый словарь русского языка* под ред. Дмитрия Николаевича Ушакова, определяет *чувство* следующим образом:

³ Аналогичное предположение выдвигает А. Рассел-Хохшильд 2009, а также Л. Г. Бабенко 1989.

„1. Способность живого существа воспринимать внешние впечатления, ощущать, испытывать что-н. Чувство зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса. Органы чувств. 2. (преимущ. мн., ед. в том же знач., что мн.) Состояние, в котором человек способен сознавать окружающее, владеет своими душевными и умственными способностями. 3. Самый процесс ощущения, восприятия чего-н. (книжн.). 4. Психофизическое состояние живого существа, то, что оно испытывает, ощущает. Внутреннее, психическое состояние человека, то, что входит в содержание его душевной жизни. 5. Любовь, испытываемая кем-н. к кому-н. (разг.). 6. (преимущ. мн.) Способность деятельно переживать что-н., откликаться на жизненные впечатления, сочувствовать чему-н.”.

МАС дает объяснение *чувства* как следует: „1. Способность ощущать, воспринимать явления объективной действительности. 2. обычно мн. ч. (чувства, чувств). Состояние, в котором человек способен сознавать окружающее; сознание (обычно в составе устойчивых выражений: *упасть без чувств, лишиться чувств, прийти в чувство, привести в чувство* и т. п.). 3. Психофизическое ощущение, испытываемое человеком. 4. Внутреннее психическое состояние человека, его душевное переживание/Внутреннее волнение, душевный подъем, порыв. 5. Способность переживать, отзываться душой на жизненные впечатления. 6. Способность воспринимать, осознавать что-л. на основе своих ощущений, впечатлений. 7. (мн. ч. разг. может употребляться и в знач. ед. ч.). Любовь, испытываемая кем-л. к кому-л.”.

В свою очередь, *Большой толковый словарь русского языка* (БТС) под ред. Сергея Александровича Кузнецова определяет *чувство* следующим образом: „1. Способность живого существа воспринимать психофизические ощущения, реагировать на внешние раздражители. Органы чувств (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус). 2. (обычно мн. ч.: чувства, чувств) Состояние, в котором человек способен сознавать окружающее; сознание. 3. Внутреннее психическое состояние человека, его душевное переживание; способность отозваться на жизненные впечатления. 4. Внутреннее волнение, душевный подъем, порыв. 5. Способность к особому восприятию явлений окружающей действительности, произведений искусства и т. п. 6. Осознание своего отношения к другим, своей связи с ними, общественного положения и т. п.”.

Современный толковый словарь русского языка, в 3-х томах под ред. Татьяны Федоровны Ефремовой определяет *чувство* как следует: „1. Способность живого существа воспринимать внешние впечатления. 2. Сам процесс ощущения, восприятия чего-л. ср.: 1. Психофизическое состояние живого существа, то, что оно испытывает, ощущает. 2. Внутреннее, психическое состояние человека, то, что входит в содержание его душевной жизни. 3. (разг.). Любовь, испытываемая кем-л. к кому-л. 4. (разг.) Волнение, душевный подъем, порыв.”

Наконец, стоит представить мнение авторов *Толкового словаря* под ред. Сергея Ивановича Ожегова, которые объясняют *чувство* как: „1. Способность ощущать, испытывать, воспринимать внешние воздействия, а также само такое ощущение. Внешние чувства (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус). 2. (мн. в одном знач. с ед.). Состояние, в котором человек способен сознавать, воспринимать окружающее. 3. **Эмоция**, переживание”.

Относительно к определениям *эмоции* сразу заметно, что синонимическая связь с понятием *чувства* обнаруживается лишь в единичном случае. Таким образом, опираясь на словарных статьях, можно предположить, что *чувство* является гиперонимом по отношению к *эмоции*. Тем не менее, в данной работе оба понятия будут использоваться автором взаимозаменяемо, чаще употребляя слово *эмоция*⁴.

2. Эмоции в музыковедческой перспективе

Как уже упоминалось выше, для целей настоящей работы эмоции будут обсуждаться с точки зрения музыковедения (истории и эстетики музыки), философии, психологии и лингвистики. Каждый из этих аспектов изобилует различными

⁴ То же самое наблюдается в статьях, помещенных в толковых словарях польского языка. *Słownik języka polskiego* (red. W. Doroszewski) дает следующее определение *эмоции* (emocja): „silne wzruszenie, podniecenie, wzburzenie; silne uczucie np. gniewu, strachu, wstydu, radości, żalu itp.” (Doroszewski 1964, II: 724; перевод: М. Д.), в то время как *чувство* (uczucie) характеризует как „психологический опыт, суть которого состоит в том, чтобы реагировать на текущие или бывшие стимулы, то есть объекты, других людей, самого себя, свои собственные действия и т. д.; эмоция” (Doroszewski 1964, IX: 464; перевод: М. Д.). В свою очередь, *Słownik języka polskiego* определяет *эмоцию* как „сильное чувство, вызванное какой-то ситуацией” (Szymczak, электронный источник; перевод: М. Д.), *чувство* как „синтез всех эмоциональных состояний, являющийся главной мотивацией человеческого поведения, обычно противоположный логике и разуму, а также психическое состояние, отражающее отношение к событиям, другим людям, окружающему миру и самому себя” (Szymczak, электронный источник; перевод: М. Д.). Подробно о сходствах и различиях значений слов *эмоция* (emocja) и *чувство* (uczucie) в словарях польского языка см. в работе: Wiatrowski 2010: 68–69.

подходами и классификациями, доказывая, что исследователи еще не выработали единой позиции в области исследования природы эмоций.

2.1. Древний мир

Обращаясь к источникам древних времен, можно сказать, что музыка всегда оставалась в сфере интересов человека. Авторы *Библии* приводят много примеров, показывающих времена патриархов и судей, а также позже, когда музыкальная жизнь находилась под влиянием Египта, когда пение и игра на инструментах выполняли важную роль для каждого члена общины. Свобода выражения эмоций повлияла на рисунок мелодических и ритмических формул (Sachs 1981: 60). По словам авторов *Книги Бытия*: „Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гусях и свирели” (Бытие 4: 21–21). *Первая книга Ездры* описывает возвращение пленников переселения вавилонского, среди которых оказалось „певцов и певиц двести” (1 Ездр 2: 65). *Вторая книга Хроник (Вторая книга Паралипоменон)* указывает левитов, поющих и играющих на различных инструментах:

Когда священники вышли из святилища, ибо все священники, находившиеся там, освятились без различия отделов; и левиты певцы, – все они, то есть Асаф, Еман, Идифун и сыновья их, и братья их, – одетые в виссон, с кимвалами и с псалтирями и цитрами стояли на восточной стороне жертвенника, и с ними сто двадцать священников, трубивших трубами, и были, как один, трубящие и поющие, издавая один голос к восхвалению и славословию Господа; и когда загремел звук труб и кимвалов и музыкальных орудий, и восхваляли Господа (2 Пар 5, 11–13).

На богатство инструментария того времени указывает Курт Закс, который, ссылаясь на талмудический трактат *Шаббат*, утверждает, что приданое жены Соломона, происходившей из племени фараона, содержало тысячу видов музыкальных инструментов (Sachs 1981: 60). Пытаясь указать на первые тексты о музыке, тот же автор замечает, что самый древний и, безусловно, самый важный трактат по античной музыке – это главы 28–34 летописи Бхараты об индийском театральном искусстве и теории драмы, Натьяшастра (*Natya-śāstra*) (Sachs 1981: 188). Немецкий исследователь добавляет, что произведения шумерского и египетского происхождения считаются древнейшими посланиями, касающимися организованной и систематизированной музыки (Sachs 1981: 59).

Музыка присутствовала в общественной жизни, сопровождала величайшие праздники, такие как греческие Панатеная и Великая Дионисия, или римские Сатурналии, имела прочные связи с религией, а также с первобытными космогониями, о чем свидетельствуют мифы и легенды, особенно древних греков. Римляне, не развившие собственной музыкальной культуры, использовали музыкальные достижения этрусков в ранние эпохи, а затем, во времена Римской империи, переняли греческие традиции, теорию и терминологию. Древние египтяне считали, что автором множества трактатов, в том числе трактата о музыке, и изобретателем лиры был бог мудрости Тот. Санскритские источники указывают на глубокую привязанность людей к музыке в древней Индии. Согласно верованиям, боги были страстными музыкантами: бог Нарادا считался создателем *вины* (разновидность лютни), а полный энтузиазма по поводу музыки Шива, сказал: „Я предпочитаю вокальную и инструментальную музыку, чем тысячи ванн и молитв”. Шиву часто изображают с *дамару*, маленьким барабанчиком, символизирующим изначальный звук вселенной. Стоит добавить, что одна из четырех книг *Вед*, охватывающих всю добуддийскую религиозную мудрость Индии, *Самаведа*, полностью посвящена теме мелодии. Мелодии предназначены для пения с использованием семи *свар* (нот), а песни называются *саманами* (таким образом, *Самаведа* – это на самом деле книга гимнов⁵) (Sachs 1981: 179–180). Закс также приводит примеры рассказов, в которых повторяется идея олицетворения звуков и божественного наказания за высокомерие музыканта-виртуоза: легенда о великом риши Нараде, который пришел к выводу, что он овладел всеми художественными и музыкальными знаниями, или легенда о царе обезьян Ханумане (Sachs 1981: 199).

В Древней Греции рассказы о музыке содержатся в мифах об Аполлоне, Марсии и Дионисе. Тимофей, поэт и композитор V века до н. э., подчеркивает необычные музыкальные способности Орфея, сына музы Каллиопы (Miśkiewicz 2014: 14). В первых веках истории музыки появляются и женские фигуры: богиня Цирцея, как нимфа Калипсо, пела при работе на ткацких станках; дочь короля Феаков – Навсикая, которая пела песню, играя мячом (Miśkiewicz 2014: 42), а также фигура гамадриады Сиринги, превращенная в многоствольную флейту – инструмент бога Пана.

⁵ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Самаведа> (18.12.2020).

Ежи Либан из Легницы (1464–1546), связанный с Краковом композитор, теоретик музыки, а также филолог эпохи Возрождения, упоминает о присутствии музыки в древних мифах и ее божественном происхождении:

Поэты упоминают, что Аполлон играл на лире, Меркурий – на кифаре, а богиня мудрости Паллада – на авлосах. (...) Вот почему музыка, так как ее создателями были боги, несомненно, сошла с небес. Ибо говорят, что даже сама Вселенная сформирована какой-то гармонией звуков, а небо поворачивается под влиянием гармоничной мелодии (Liban 1984: 150; перевод: М. Д.).

Музыка в античной философии получила особый статус, в ней видели космоцентрическую, антропологическую и социальную значимость. Платоном определены основные функции музыки как части души, культивирующие человека и общество: эстетическая, этическая, мировоззренческая, гедонистическая, познавательная, коммуникативная (коллективные хороводы и песни) и воспитательная (Коломиец 2013: 148). Роль музыки также заключалась в том, чтобы доставлять удовольствие, о чем свидетельствует присутствие певцов: Фемиоса из королевства Итака и Демодока из королевства Алкиноя. Они представляют тип профессионального музыканта, который поет ради удовольствия публики. Искусство пения как в *Илиаде*, так и в *Одиссее* также становится средством подчеркивания или пробуждения чувств, а также увековечивания важных событий (Fubini 1997: 19–20). О Демодоке Гомер пишет: „он обладает даром песни, полученным от Бога, песни которая приносит радость, и поет так, как подсказывает ему сердце” (Homer VIII: 44–45). Гжегож Миськевич утверждает, что музыкальные фрагменты в *Илиаде* появляются в виде нескольких сюжетов, обычно многострочных, в то время как *Одиссея* представляет широкую картину из более чем тридцати различных фрагментов, описывающих ситуации, в которых участвует музыка (Miśkiewicz 2014: 19).

Другими свидетельствами значения музыки в жизни греков являются предания о том, что в IX веке до нашей эры музыкант Фалетас был назначен помогать законодателю Спарты, Ликургу. В свою очередь, во время гражданской войны по увещанию Дельфийского оракула композитор Терпандр был призван успокоить с его помощью горожан. О силе влияния музыки на общественную жизнь также свидетельствует тот факт, что Платон рекомендовал афинским стражникам основывать принципы республики на музыке (Sachs 1981: 292). Секст Эмпирик, древнегреческий

врач и философ, живущий во второй половине II века нашей эры, упоминает, что

первые в Греции и прославленные своей храбростью спартанцы всегда воевали так, что их войска вела музыка. Так же и те, кто пользовался советами Солона, выстраивались под флейту и лиру, совершая ритмические движения с оружием.

Далее, древнегреческий философ и врач описывает влияние музыки на поведение: „как музыка ведет неразумных к разуму, а более трусливых она обращает к храбрости, так же она успокаивает тех, кто распален от гнева” (Секст Эмпирик, электронный источник).

Важным памятником, описывающим музыкальную реальность древних времен, является трактат *О музыке* Псевдо-Плутарха (как полагает большинство ученых, написанный между второй половиной I века н. э. и концом II века н. э.). Этот трактат, ссылаясь на греческие мифы и взгляды теоретиков музыки, таких как пифагорейцы, Аристотель и Платон, в форме диалога с элементами симпозиума, посвящен истории музыки, принципам ее создания, а также музыкальной критике. Трактат широко обсуждает китародическое, авлетическое и автодическое искусство. Он также уделяет много места вопросам, связанным с музыкальным *эмосом*, описывая влияние успокаивающего эффекта музыки следующим образом:

Приличествующему для мужа применению музыки учит дивный Гомер. Желая показать, что музыка полезна во многих случаях, он изобразил, как Ахиллес успокаивает свой гнев на Агамемнона посредством музыки (Лосев, электронный источник).

В другом фрагменте Псевдо-Плутарх подчеркивает побуждающий эффект музыки, ссылаясь на слова Гомера:

Действительно, воинственный и деятельный Ахиллес не принимал участия в военных опасностях под влиянием овладевшего им гнева на Агамемнона. Поэтому Гомер нашел подходящим, чтобы герой воспламенял свое мужество прекраснейшими песнями, готовясь к предстоящему ему в недалеком будущем выступлению: это, очевидно, он и делал, вспоминая древние подвиги (Псевдо-Плутарх, электронный источник).

Форма симпозиума непосредственно связана с пиршеством, когда высказывания участников симпозиального события – пира переплетаются с комментариями автора. Похожая форма наблюдается в *Пире* Ксенофонта (Псевдо-Плутарх: XII).

Ссылаясь на Аристоксена, Псевдо-Плутарх описывает пользу введения музыки на обедах и пирах. Ее внутренний порядок и гармония должны были противодействовать и смягчать разрушительное влияние вина на душу и тело, и приводить к состоянию противоположному опьянению. Гомер сообщает, что древние считали музыку лекарством (Псевдо-Плутарх, 1146–1147: 26). Секст Эмпирик, однако, замечает, что музыка

успокаивает настроение не потому, что она обладает силой, относящейся к разумности, но потому, что она обладает способностью отвлекать. Вследствие этого стоит только замолкнуть подобным мелодиям, как наш ум снова возвращается к первоначальному настроению, как будто бы он и не подвергался лечебному воздействию с их стороны. Поэтому как сон или вино не разрешают страдания, но его откладывают, вызывая оцепенение, расслабление и забвение, так и определенного рода мелодия не успокаивает скорбящую душу или потрясенный гневом рассудок, но, если только [вообще она что-нибудь производит], она только отвлекает (Секст Эмпирик, электронный источник).

Онтологическое и гносеологическое значение музыки в античности связывалось с метафизикой бытия космической гармонии, вселенского ритма и науками, относящимися к числам, такими как математика и астрономия (Коломиец 2013: 148). Музыка являлась центром метафизических и космогонических интересов пифагорейцев. Несмотря на рационалистическое понимание и отказ от познания через чувственные впечатления в музыке, ей была придана очищающая функция, о чем свидетельствуют слова Ямблихоса: „пифагорейцы, как говорил Аристоксен, очищали тело лекарством, а душу – музыкой” (Fubini 1997: 35). Разнообразие событий, как религиозного, так и светского характера, в которых присутствовала музыка, вызывало множество сопровождающих эмоций, таких как радость, печаль, траур, веселье и соревнование (Miśkiewicz 2014: 27–28).

Теория Пифагора, подчеркивающая очистительное воздействие музыки, приводит к концепции *катарсиса*, разработанной Аристотелем. Современные исследователи (Lasserre 1954) указывают на *аллопатический катарсис*, вызванный имитацией добродетели, противоположной соответствующему пороку, и *гомеопатический катарсис* (также известный как аристотелевский), при котором

исправление недостатков достигается путем имитации порока, от которого должна быть освобождена душа (Fubini 1997: 38–39).

Аристотель в восьмой книге *Политики* занимается вопросами о музыке, не считая ее необходимой или полезной. Философ, однако, подчеркивает очистительное воздействие музыки:

(...) как мы видим, под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на душу и приносят как бы исцеление (*iatreia*) и очищение (*katharsis*). То же самое неизбежно испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода переживаниям, – такое переживание свойственно всякому; все такие люди получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием (Аристотель, электронный источник).

Стагирит приходит к выводу, что нет гармонии или музыки, которая объективно вредна с этической точки зрения. Музыка, которая имитирует чувства или эмоции, волнующие нас, и от которых мы хотим освободиться или очиститься, является лекарством (гомеопатическая функция музыки). Аристотель видит сходство между природой мелодий и ритмов и такими чувствами, как гнев, мягкость, храбрость и рассудительность. Таким образом, философ констатирует, что соприкосновение с правильными образцами мелодий меняет настроение души слушателя, а музыка обладает способностью влиять на ее нравственное воспитание. Аристотель также обращается к пифагорейской школе, отмечая некоторую связь между душой, гармонией и ритмикой. Он ссылается на мнение многих философов, среди которых многие „утверждают, что душа есть гармония, а некоторые – что она носит гармонию в себе” (Аристотель, электронный источник). Стагирит также подчеркивает роль движения как основного свойства музыки, являющейся общим элементом мира эмоций и этоса. Аристотель воспринимает упорядоченное движение как движение, вызывающее приятные ощущения в душе человека, потому что порядок является свойственным натуре (Fubini 1997: 59). Эта концепция позже разрабатывается также в трудах Св. Августина.

Дамон, греческий теоретик музыки, живший в V веке до н. э., развивая этическую теорию музыки, также подчеркивал ее роль как истинное и надлежащее средство формирования души (Fubini 1997: 38). Платон обращает внимание на разделение музыки на слышимую и неслышимую, считая последнюю единственной

достойной внимания философа. Здесь можно увидеть ссылку на идею пифагорейцев, в которой гармония музыки должна отражать гармонию души и космоса.

Филодем из Гадары (ок. 110 г. до н. э. – после 40 г. до н. э.), греческий философ и поэт, последователь Эпикура и автор трактата *О музыке* (Περὶ μουσικῆς, *Perí musikés*), придерживался другого мнения, отвергая влияние музыки на настроение и чувства человека⁶. В четвертой книге трактата он оспаривает взгляды Диогена, называя бессмысленными споры о влиянии музыки на эмоции и чувства. Филодем отвергает любое влияние мелодии на слушателя, как положительное, так и отрицательное:

Одни – например, те, кто высказывает взгляды, очень близкие к его [Диогену] мнению, – называют какой-то вид музыки возвышенным, благородным, простым и чистым, другой – женственным, грубым и недостойным свободных людей. Но есть и такие, которые называют первый вид музыки возвышенным и пышным, а второй – родным и привлекательным. (...) Таким образом, ценитель музыки, ищущий знания, которое позволит ему распознать, как работают различные типы восприятия, на самом деле ищет знания о том, чего не существует, и его утверждения по этому вопросу бесполезны (Filodemos, IV, I: 54; перевод: М. Д.).

Продолжая критику музыки, Филодем отвергает любую ее связь не только с чувствами, но и с разумом:

Поистине, никакая мелодия – поскольку она не имеет ничего общего с разумом – не выводит душу из состояния неподвижности и дремоты, приводя в настроение, которое естественно принадлежит ее характеру, и тем более, не оказывает успокаивающего воздействия на душу, возбужденную и тронутую порывистыми чувствами. Так что не приводит ее к спокойствию и не может заставить ее перейти из одного настроения в другое; и не может усилить или ослабить настроение, в котором в данный момент находится душа (Filodemos, IV, I: 55; перевод: М. Д.).

Звукам приписывает роль в порождении определенных настроений не больше, чем вкусу и запаху:

⁶ Критика теории этоса обнаруживается также в тексте Папируса из Эль-Хибе (II/III в. до н. э.), который является важным источником информации, описывающим действительность древних времен: „говорят, что одни мелодии успокаивают людей, другие – делают их разумными, справедливыми, храбрыми, еще другие – трусливыми. Но те, кто это говорит, неправильно знают, потому что ни цвет не может сделать людей трусливыми, ни гармония не может сделать тех, кто пользуется ею, смелыми” (ср. *Hibeh Papyri*, I: 46–47).

[Я считаю] бессмысленным и нелепым говорить о том, что музыка делает даже самые жестокие души милосердными и сострадательными, а также, что делает их вполне нежными, хотя прежде они были в совершенно другом состоянии. Ведь очевидно, что мелодии способствуют возникновению настроений, противоположных тем, о которых говорят другие, не больше, чем запах и вкус (Filodemos 2002: 20:78; перевод: М. Д.).

Филодем подчеркивает также преимущество слов над музыкой в формировании чувств, особенно любви:

Забавно также утверждать, что мелодии способствуют благородному поведению в любви. Ведь они представляют собой всего лишь систему звуков, а на поведение в любви влияют слова, которые учат тому, что бесполезно, что вредно, что неясно (Filodemos 2002: 8:63; перевод: М. Д.).

Древнегреческий философ и поэт указывает, что музыка, наоборот, может испортить молодежь, как это было в случае с деятельностью Ибикоса и Анакреонта. Музыкантом именуется только того, кто сочиняет и учит мелодии без слов, предназначенные исключительно для игры на инструментах. Филодем критикует и тех, кто верил в существование мировой музыки (*musica mundana*), то есть представителей пифагорейской школы.

Те, кто раньше рассказывали о подобии музыки и небесных явлений, говорили явные глупости. (...) Музыка не может непосредственно использовать правила, которые приводят к безрассудным выводам, вытекающим из астрономических теорий и аналогий между ними. Ведь ни один музыкант не открыл это самостоятельно и не представил здесь результатов своих собственных раздумий [по этому поводу], но то, что некоторые из них утверждают, является лишь перечислением аргументов, заимствованных у некоторых пифагорейцев (Filodemos 19: 77; перевод: М. Д.).

Подобную критику концепции *musica mundana* и ее приверженцев можно найти в работе Аристотеля *О небесах*. Ставя под сомнение утверждения о соотношении скорости звезд и музыкальных аккордов, в девятой главе второй книги философ высказывает следующее мнение:

утверждение, согласно которому движение [светил] рождает гармонию, поскольку, мол, [издаваемые ими] звуки объединяются в консонирующие интервалы, при всей своей остроумности и оригинальности тем не менее неверно (Аристотель, электронный источник).

Как отмечает Владислав Татаркевич, польский философ, занимающийся также вопросами эстетики и истории искусства, когда в эллинистический период роль инструментовки в музыке стала восприниматься все больше, слово отошло на задний план. Музыка стала ассоциироваться с инструментами, отделяясь от поэзии. В результате этой перемены возникли две ветви искусства: с одной стороны, чисто инструментальная музыка, а с другой – поэзия, предназначенная для чтения, а не для пения, декламации и прослушивания (Tatarkiewicz 2009: 249).

В древние времена важным элементом теории музыки, как с пифагорейской, так и с аристоксенической точки зрения, была древнегреческая наука об „этосе музыки”. Как указывает Закс (Sachs 1981: 286), термин *ethos* обозначал эмоциональную силу мелодии в зависимости от ее лада. Дорийский лад считался храбрым и воинственным, гиподорийский – величественным и решительным, миксолидийский – трогательным и плаксивым, фригийский – волнующим и вакхическим, гипофригийский – энергичным, лидийский – траурным, а гиполидийский – распутным и гулящим. Наука о *этосе* указывала на влияние музыки на человеческий характер, главным образом путем противопоставления ее положительных и отрицательных эффектов. Джон Г. Лэнделс утверждает, что дифференциация характера музыки в зависимости от различных настроений и чувств, выраженных ее посредством (которые греки позже назвали *этосом*), восходит к временам Сапфо и Алкея: свободная и грустная музыка Сапфо имеет совершенно другой звукоряд и рисунок мелодии, чем эмоциональные стихи Алкея, адресованные согражданам и призывающие их исправить политические ошибки (Landels 2003: 28).

Псевдо-Плутарх утверждает, что в древние времена большое значение придавалось теории *этоса*, уделялось внимание тому, чтобы музыка отличалась простотой и возвышенностью. Философ приводит пример аргосцев, которые ввели специальное взыскание за нарушение музыкальных законов. Оно применялось к каждому, кто пытался использовать более семи струн и вводил миксолидийский лад (Псевдо-Плутарх: электронный источник, ср. Pseudo-Plutarch 23).

Как подчеркивает Татаркевич, у каждого греческого племени музыка имела различную тональность. Под понятием тональности следует понимать греческие *tonoi*,

которые сегодня отождествляются со шкалами⁷: у дорийцев она была строгая, у ионийцев – мягкая. Отличалась от исконно греческой, особенно дорийской, восточная музыка, а именно фригийская и лидийская шкалы. Строгая дорийская музыка воспринималась как противоположность страстной и пронзительной фригийской музыки. Кроме того, звучание одной было глубоким и низким (*hípata*), другой – высоким (*néta*)⁸. Лэнделс утверждает, что древние греки никогда не использовали термины „высокий” и „низкий” по отношению к звуку. Вместо этого они использовали термин *oksu* – „кислый” или „резкий” для высокого звука, а *bary* – „тяжелый” для обозначения низкого звука (Landels 2003: 71). Высказывание Секста Эмпирика относительно звука может служить подтверждением этого факта:

Из звуков одни бывают „острыми” (высокими), другие же „тяжелыми” (низкими), причем то и другое из этого получает свое наименование в метафорическом смысле от предметов осязания. Именно, подобно тому как житейский обиход называет острым то, что колет и режет наше осязание, и тяжелым то, что оказывает давление и утеснение, точно так же [он называет] одни звуки „острыми”, как будто бы они резали наш слух, другие же „тяжелыми”, как будто бы они оказывали давление (Секст Эмпирик, электронный источник).

К разным ладам употреблялись разные инструменты: к дорийскому китара, к фригийскому флейта. Лады также использовались в различных культах: первый – в культе Аполлона, второй – в культе Диониса, Кибелы и умерших (Tatarkiewicz 2009: 255–256). Тему ладов затрагивает также Платон в *Государстве*. Те лады, которые, по его мнению, следует сохранить, это дорийский и фригийский лады: первый из-за его мужского, энергичного характера, необходимого в военной практике, второй,

⁷ Лэнделс отмечает: „основное и буквальное значение слова *tonos/tonoi*, это «напряжение», которое встречается в случае струны или струнного инструмента. Следовательно, посредством простого переноса, *tonoi* может означать высоту звука – как абстрактную, так и в качестве определенного звука. Это слово также использовалось, как сегодня, для описания интервала или тона: греки употребляли такие выражения, как «на тон выше» или «два звука на расстоянии тона». В конечном итоге, оно использовалось вместе с ладами, и его значение примерно соответствует сегодняшнему понятию «ключ»» (Landels 2003: 114–115; перевод: М. Д.).

⁸ Закс приводит термины *hypate* и *nete*. Исследователь добавляет, что та же терминология характеризовала семитский Восток, в то время как евреи называли самые темные гласные о и и: *hagbahah* от слова *gavoah*, что означает „высокий”. В культуре ислама мужской голос – это высокий голос, а женский голос – низкий. Автор поясняет, что на семитском Ближнем Востоке значение слова „выше” соответствовало нашему „длиннее”, а не „на большей высоте”. Стоит также добавить, что индийский грамматик Панини, живший в IV веке до н. э., писал о высоком (*udatta*) и низком (*anudatta*) звуках, используемых при декламации (Sachs 1981: 181).

отличающийся мягкостью и миролюбием. К тому же, лады свойственны причитаниям – это, по мнению Платона, „смешанный лидийский, строгий лидийский и некоторые другие в таком же роде”. Философ определяет также ионийский и лидийский лады, как те, которые „разнеживают и свойственны застольным песням” (Miśkiewicz 2014: 16).

Вопрос лидийского лада поднят Псевдо-Плутархом, который, цитируя слова Платона из Третьей книги *Государства*, „отвергает лидийский лад как пронзительный и подходящий для погребального плача”. Псевдо-Плутарх также упоминает предполагаемого творца этого лада, указывая, что разные философы доискиваются разных персонажей:

Так, Аристоксен в первой книге *О музыке* говорит, что впервые Олимп сыграл на флейте в лидийском ладе похоронную песнь на смерть Пифона. Пиндар же в пэнах говорит, что первое ознакомление с лидийским ладом произошло на свадьбе Ниобы, а иные приписывают первое применение этого лада Торребу, как рассказывает Дионисий Иамб (...), а иные утверждают, что впервые применил этот строй Меланиппид (Псевдо-Плутарх, электронный источник).

Следует отметить, что существовали также промежуточные лады: лад эолийского эпоса (который также назывался гиподорийским из-за его связи с дорийским), лад ионийской лирики (названный гипофригийским из-за его связи с фригийским), лидийский, миксолидийский, гиполидийский, локрийский и другие.

Ежи Либан в своем трактате *De musicae laudibus oratio* указывает, что лады были названы в честь народов; „как будто сам модус именовался так же, как и люди, которым нравился данный тон, например лидийский, дорийский, фригийский и миксолидийский модус – так как он легко сочетается с лидийским” (Liban 1984: 189, перевод: М. Д.). Либан перечисляет лады (*modi*) в следующем порядке: первый дорийский, второй гиподорийский, третий фригийский, четвертый гипофригийский, пятый лидийский, шестой гиполидийский, седьмой миксолидийский, восьмой гипомиксолидийский.

Лэнделс утверждает, что терминология ладов перешла процесс, начиная с пяти основных ладов: лидийского, фригийского, дорийского, миксолидийского и гиподорийского, через следующие: гипермиксолидийский, высокий миксолидийский, низкий миксолидийский, высокий лидийский, низкий лидийский, высокий фригийский, низкий фригийский, дорийский, высокий гиполидийский, низкий

гиполидийский, высокий гипофригийский, низкий гипофригийский, гиподорийский, в конечном итоге приняв следующие пятнадцать форм, представленных на таблицах Алипия: гиперлидийский, гиперэолийский, гиперфригийский, гиперлидийский, гипердорийский, лидийский, эолийский, фригийский, ионийский, дорийский, гиполидийский, гипозолийский, гипофригийский, гипоионийский, гиподорийский (Landels 2003: 116). Из-за множества ладов, греки, для ограничения этого разнообразия, выделили три основных лада: два крайних (дорийский и фригийский) и третий промежуточный, объединяющий все остальные. Авлеты использовали три лада: дорийский, лидийский и фригийский (Landels 2003: 53).

Возвращаясь к Аристотелю, следует представить также его мнение относительно ладов. В *Политике* философ констатирует:

Музыкальные лады существенно отличаются один от другого, так что при слушании их у нас появляется различное настроение, и мы не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая один лад, например так называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и сумрачное настроение; слушая другие, менее строгие лады, мы размягчаемся; иные лады вызывают у нас преимущественно среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский; фригийский лад действует на нас возбуждающим образом (Аристотель, электронный источник).

Философ выделил три типа ладов:

1. этические, которые, воздействуя на весь *этос* человека, вырабатывают в нем этический баланс (дорийский лад – своей строгостью, спокойствием, имеющий наиболее мужской характер), или этот баланс разрушают (миксолидийский лад – с его печалью, или ионийский – с его овладевающим изяществом);
2. практические лады, которые вызывают в человеке определенные волевые действия;
3. энтузиастические лады, особенно фригийский, которые приводят человека из состояния уравновешенности в состояние как бы исцеления (*iatreia*) и очищения (*katharsis*) (Аристотель, электронный источник).

В свою очередь, Аристид указывает также на напряженный лидийский лад, который Платон называет синтонолидийским (Miśkiewicz 2014: 47).

Вопрос о влиянии ладов на психофизическое состояние человека обсуждается также во фрагменте *Гармоники* Клавдия Птолемея:

Одна и та же мелодия оказывает стимулирующее действие в высоких тонах и угнетающее в низких, потому что высокий тон развивает душу, а низкий ее ослабляет. Поэтому лады, расположенные посередине, около дорийского, можно сравнить с уравновешенностью и неизменным состоянием души, высшие лады, ближе миксолидийского лада – с состояниями волнения и возбуждения, в то время как низкие, около гиподорийского лада – с настроением вялости и бессилия (Sachs 1981: 273; перевод: М. Д.).

Либан приводит несколько историй, относящихся к науке об *эмосе* и влиянию отдельных ладов на настроение человека. Первая – это рассказ о Пифагоре, который успокоил и восстановил пьяного юношу из Тавромения, возбужденного звуком фригийского лада. Пифагор, заметив, что юноша был взволнован звуком фригийского лада, приказал изменить лад, и, таким образом, дух отчаянного юноши пришел в полное равновесие. То же самое сделал и Эмпедокл: когда какой-то сумасшедший человек за оскорбление своего отца взял свой меч на гостя Эмпедокла, он якобы изменил лад пения и тем успокоил гнев человека.

Ссылаясь на Св. Василия, Либан рассказывает, что, однажды на пиру в честь Александра Великого, когда музыкант Тимофей пел песню, названную *фригион*, король, как сообщается, так взволновался, что взялся за оружие. Однако, когда была исполнена другая песнь, он вернулся к гулякам и блюдам (Liban 1984: 160–161). Секст Эмпирик также высказывается о влиянии музыки на характер человека:

Именно, подобно тому как из человеческих нравов одни являются суровыми и тяжелыми (такowymi изображают нравы древних), другие же – склонными к любви, пьянству, слезам и крикам, точно так же один звукоряд вызывает в душе движения возвышенные и культурные, другой же – более низменные и неблагоприятные. Такого рода звукоряд называется у музыкантов общим именем „нрава” на том основании, что он способен действовать на нравственность, подобно тому как страх называется „бледным”, будучи способным вызывать бледность, и южные ветры называются „глухими”, „мрачными”, „с больной головой”, „ленивыми” и „расслабляющими”, вследствие того что они способны вызывать эти состояния (Секст Эмпирик, электронный источник).

Правильный выбор лада имел существенное значение и с точки зрения процесса воспитания. Аристотель подчеркивает, что лидийский лад связывает правильность

с образованием, Сократ, в свою очередь, отвергал использование не только лидийского, но также миксолийского или ионического ладов, как неподходящих в воспитании молодежи. Наиболее уместным Аристотель считал дорийский лад, о чем свидетельствуют следующие слова:

Сверх того, раз мы всегда отдаем предпочтение середине перед крайностями и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами, то ясно, что молодежь надлежит воспитывать предпочтительно в дорийских мелодиях (Аристотель, электронный источник).

Еще один греческий философ и теоретик музыки, Аристид Квинтилиан⁹ различал три вида музыки:

1. музыку „диапальтического этоса”, характеризующуюся величием, храбростью и героизмом;
2. музыку „сипальтического этоса”, лишенную мужественности, пробуждающую любовь и скорбные чувства;
3. музыку среднего, между двумя указанными, „мисхастического этоса”, который характерен для воплощения мирных, спокойно-безмятежных настроений (Tatarkiewicz 2009: 256).

В другом месте Аристид Квинтилиан указывает похожее, хотя и несколько модифицированное, деление, утверждая, что существуют три вида музыки: номическая, дифирамбическая и трагическая. Первый сжимает душу, заставляет нас грустить, второй расширяет ее, поднимая настроение, в то время как третий – косвенный, через него мы приводим души в состояние покоя (Aristide Quintilien I XII, 74, цит. за: Tatarkiewicz 2009: 263).

Стоит отметить, что концепция *этоса* в музыке была известна и в других культурах древних времен.

По мнению китайцев, музыка рождается в сердце человека. Все, что трогает душу, раскрывается в звуках, и все, что звучит, воздействует на человеческую душу (Sachs 1981: 120). Анализируя средства выражения, кажется, что эмоция гораздо сильнее исходит от отдельных звуков, чем от мелодических фраз. Этот тезис может

⁹ Миськевич утверждает, что автором данного разделения является Клеонидес, ученик и популяризатор мысли Аристоксена (Miśkiewicz 2014: 71).

подтверждать факт, что космологический смысл передавался отдельным звукам, а не целым мелодическим формулам, как на Западе. Отдельные звуки соответствовали двенадцати месяцам в году и их аллегорическому представлению как животные: тигру, зайцу, дракону, змее, лошади, овце, обезьяне, петуху, собаке, свинье, крысе и быку (Sachs 1981: 122–124).

Точно так же инструменты были связаны с микро- и макрокосмосом: литофоны символизировали северо-запад и камень, колокольчики – запад, осень и металл, длинная цитра – полдень, лето и шелк, флейта – восток, весну и бамбук, чу и „тигр” – юго-восток и дерево, барабан – север, полночь, зиму, воду и кожу, губная гармошка – северо-восток и тыкву, флейта – юго-запад и землю (Sachs 1981: 171). Музыка дворцов и храмов Китая, Кореи и Японии отвергала выполняющий полутон, потому что он не успокаивал страсть, а, наоборот, наполнял душу вожделением (Sachs 1981: 153). В Китае пять нот пентатонической шкалы были включены в сеть космологических связей вместе с такими факторами, как стороны света, планеты, элементы (стихии), цвета (Sachs 1981: 138), а также определенные члены семьи (Schaeffer 1983: 21). В Японии, где была перенята китайская пентатоника, возникли ее две разновидности: *ryo* (мужской модус) и *ritsu* (женский модус) (Sachs 1981: 140). В контексте ладов стоит упомянуть, что существовала также национальная японская шкала с тремя вариантами. Они соответствовали трем греческим моди: гиподорийскому, дорийскому и гипердорийскому.

В древней Индии мелодии сочинялись и исполнялись в рамках определенной *раги* и изменялись только до такой степени, чтобы не нарушать ее принципов. Слово *рага* означает „цвет” или „аффект”. *Рага* указывает на мелодическую формулу, в которой каждый звук занимает свое определенное место (например, как начальный, доминирующий, центральный или конечный звук), со строго определенным настроением и модальной шкалой (Sachs 1981: 198–199). Автор санскритского эпоса *Рамаяна* (ок. 400 г. до н. э.), Вальмики, утверждает, что *раги* должны вызывать одно из девяти чувств: любовь, нежность, радость, храбрость, страх, гнев, отвращение, удивление и спокойствие. Различались *раги* „мужские” и „женские”, которые исполнялись определенными музыкальными инструментами (Schaeffer 1983: 29). Однако ни сами *раги*, ни их значения не были унифицированы: на севере использовались другие *раги*, чем на юге страны. В результате этого несоответствия, когда музыкант с севера сочетал *рагу* Шри с любовью и вечерними сумерками, человек

с юга упрекал его за это, потому что он связывал ту же *ragu* с достоинством и со временем между полночью и тремя часами утра (Sachs 1981: 201–202).

В вышеупомянутом трактате индийского театроведа и теоретика музыки Бхараты перечисляются два основных ладов (*gra-ma*): *sza-grama* и *ma-grama*, причем считается, что в XVI веке *ma-grama* исчезла из музыкальной практики (Sachs 1981: 192–193). К тому же, существовала также третья, не отмеченная в трудах Бхараты, индуистская шкала, *gandhara-grama* (*ga-grama*), а также *мурчаны*, которые были шкалами более специфической природы. Их было четырнадцать, семь принадлежали к *sza-grama*-м и семь – к *ma-grama*-м (Sachs 1981: 194–196).

В музыке мусульманского Востока распределение чувств было связано с физиологическим влиянием, которое было важно в религиозных практиках, таких как собрание дервишей. Настойчивые монотонные мелодии приводили в экстаз или транс и имели больше общего с центральноазиатским шаманизмом, чем с современными исламскими практиками. В исламской культуре родились *макамы*, 12 мелодий, основанных на одной из модальных шкал, характеризующиеся определенными формулами, настроением и даже регистром – средним, высоким или низким. *Макамам* приписывали целебные свойства. Различные стили лечили определенные недуги, например *Раст* лечил глаза, *Ирак* лечил учащенное сердцебиение и психические заболевания, *Исфахан* – простуду, *Рахави* – головную боль, *Бузурк* – колики, *Зангула* – болезни сердца. Как и индийцы, арабы связывали определенные *макамы* со временем дня и знаками зодиака (Sachs 1981: 326). По словам туранского философа Аль-Фараби, *макамы* вызывали такие чувства, как удовлетворенность, гнев, мягкость, жестокость, страх, печаль, сожаление и другие. *Макамы*, воздействие которых на слушателя имеет определенный характер, напоминают теорию *эмоса* древних греков (Sachs 1981: 325–326, Schaeffer 1983: 28).

Разделение на модус мужской – *salendro* (*slendro*) и женский – *pelog* существовало и на Малайских островах (Sachs 1981: 149, Schaeffer 1983: 29).

2.2. Средние века

Философские концепции пифагорейцев, позже развитые платонической и неоплатонической теорией музыки, стали основой взглядов христианских теоретиков на музыку. Они увидели взаимосвязь между космической и музыкальной гармонией,

основанной на установленном порядке. Именно в этом порядке пифагорейцы видели красоту и на ее основе построили математические принципы, относящиеся к гармонии. Это гармония мира, которая через родство с музыкой трогает душу и делает ее более красивой и благородной. Отцы Церкви переоценили восприятие космической музыки от сферы астральных божеств до иерархической концепции ангельских воинств, и этот подход помещает музыку в свете ценностей, которые учитывают, прежде всего, ее этический характер (Miśkiewicz 2014: 94–95). Средневековая эстетика выносит принцип меры за пределы умопостигаемого мира, объявляя его высшей мерой всего сущего, Бога (Коломиец 2013: 148).

В Средние века проблема, с которой столкнулись Отцы Церкви (Святой Василий, Святой Иоанн Златоуст, Святой Иероним Стридонский, Святой Августин), была наследием двух традиций: греческой языческой теории музыки и древнееврейской традиции синагогального пения. Перед ними стояла задача создать христианское литургическое песнопение, основанное на обеих этих традициях, соединить его с музыкой и определить новые ценностные критерии для музыки раннехристианской Церкви, а также содержание, которое она должна была выражать. Позиции теоретиков и философов первых веков христианства часто оказывались противоречивыми и двусмысленными: музыка рассматривалась как инструмент дьявола и источник извращения, с одной стороны, и как средство духовного возвышения и образ божественной гармонии, с другой. Таким образом, возникло разделение на языческую музыку, созданную до Рождества Христова, и новую христианскую музыку, которая была средством спасения (Fubini 1997: 68). Такое разнообразие привело величайшие умы Средних веков к разным взглядам: Св. Афанасий, избегая суеты, запретил пение в церквях, Св. Амвросий – напротив, установил это пение для благочестия. Св. Григорий сочинил песни и собрал их в два тома – градуал и антифонарий. Либан пишет о Св. Августине, что он с трудом переносил как пение, так и отсутствие пения (Liban 1984: 162–163).

Аврелий Августин Иппонийский в *Исповеди*, с одной стороны, борется с опасностями вслушиваться в приятную мелодию, с другой стороны, видит ее положительные, побуждающие веру эффекты. Его знаменитое высказывание „*Musica est scientia bene modulandi*” означает: „Музыка – наука хорошо модулировать”. Августин объясняет это определение в своем трактате *De Musica* следующим образом:

Музыка – наука хорошо модулировать. Но это выражение можно применить ко всему, что ритмически движется, сохраняя при этом размер фонов и интервалы (это доставляет удовольствие, и поэтому гармоничное формирование правильно именуется) (Św. Augustyn, *O muzyce* I, III: 90; перевод: М. Д.).

Таким образом, Августин музыку почитал не как искусство, но, как науку о правильной модуляции (латинское *modus* значит ‘мера’).

На страницах трактата, относящегося к пифагорейцам, Св. Августин уделяет много места числам, их взаимоотношениям и связи с движением. Основные понятия как у Св. Августина, так и у пифагорейцев – это „число” (*numerus*) и „движение” (*motus*). Во введении к трактату автор польского перевода, Леон Витковски, упоминает четыре типа телесных чисел, которые Св. Августин отличает от неизменных, вечных, духовных чисел идей Платона.

Переходящие телесные числа основаны на ритмическом и мелодическом соотношении тонов:

1. *numeri sonantes* – звучащие числа, выражающие упорядоченное соотношение в построении самого тона;
2. *numeri occurrentes* – числа (звуки), воспринимаемые слушателем;
3. *numeri progressores* – числа (звуки) в замысле создателя тона;
4. *numeri recordabiles* – числа (звуки) в памяти слушателя, что означает фантазию.

Существует также пятое духовное число – *numerus iudicialis*, или число (звук), данное разумом (*ratio*) как естественная художественная одаренность *in ipso naturali iudicio sentiendi*.

Затем представляется истинная цель музыки, ее божественное происхождение и объясняется, что такое вечные числа:

Разум придает звукам правильную меру, приспособливает их к некоему духовному образцу, который содержится в уме художника. Вечные числа – дремлющий остаток небесной гармонии. Наслаждение музыкой состоит в том, что душа осознает вечное число, в то время как тело испытывает чувственные впечатления. (...) Цель настоящей музыки – поднять человека от обычности к вечной гармонии. Она имеет очищающий характер, потому что побуждает душу слушателя вызывать ту же самую гармонию, которая ведет к любви Бога. Музыка – образ Божественного Провидения, который проявляется в единообразии порядка мира и позволяет нам ощутить великолепие небес, пронизывающее гармонию сфер (Św. Augustyn, *O muzyce* I, III: 68–69; перевод: М. Д.).

В произведениях Августина, как упоминалось ранее, мы находим средневековый дуализм, который указывает музыку, с одной стороны, как искушение, которое может привести к гибели, с другой – как инструмент мистического аскетизма. В *Исповеди*, в отрывке, относящемся к его *метанойи* и описывающем слуховые удовольствия, Августин признает, что его трогает пение и что пение о Божьих вещах считает полезным:

Иногда, мне кажется, я уделяю им больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает. Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают (Св. Августин, электронный источник).

Далее, вспоминая свои слезы в момент *метанойи*, он добавляет:

И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то о чем поется, но вот – это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая (Св. Августин, электронный источник).

Августин, однако, признает, что считает волнение, вызванное музыкой, лишенной какого-либо содержания, грешным:

Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения (Св. Августин, электронный источник).

Августин остается между двумя состояниями, с одной стороны, осознавая опасность, связанную с удовольствием пения, с другой – осознавая его спасительное влияние, испытанное Отцом Церкви.

Не только Св. Августин обратил внимание на влияние музыки на настроение и чувства человека. Отец и доктор Церкви Св. Василий Великий (329–379) в *Беседе на первую часть первого псалма* подчеркивает важность священного пения, его успокаивающий и одновременно обучающий характер:

И если бы кто, как зверь, расสวิрепел от гнева, – как скоро усладится слух его псалмом, пойдет прочь, немедленно укротив в себе свирепость души сладкопением. Псалом – тишина душ, раздаятель мира; он утишает мятежные и волнующиеся помыслы; он смягчает раздражительность души и уцеломудривает невоздержность. (...) Посему псалмопение доставляет нам одно из величайших благ – любовь, – изобретя совокупное пение вместо узла к единению и сводя людей в один согласный лик. Псалом – убежище от демонов, вступление под защиту Ангелов (Св. Василий Великий, электронный источник).

Св. Исидор Севильский (560–636) утверждает в своей работе *Originum sive etymologiarum libri XX*, что музыка трогает и пробуждает чувства. Он также обращает внимание на побуждающую к борьбе функцию музыки, возникшую уже в древности. С другой стороны, Исидор, цитируя историю Давида, освободившего Саула от злого духа благодаря соответствующей мелодии, подчеркивает, что музыка также оказывает успокаивающее воздействие на растроганных (ср. Martin Gerbert *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*, St. Blasien 1784, т. I, 20, цит. за: Fubini 1997: 84–85).

Важной фигурой раннего средневековья был Боэций (477–524), автор трактата *De institutione musica*, также вдохновенного пифагорейской школой. Боэций развил пифагорейское разделение музыки, указывая, что музыкальную гармонию можно обнаружить в единстве трех эманулирующих ипостасей: *musica mundana* (музыка небесных сфер, неслышная для людей, абстрактная, которую автор считал единственным истинным видом музыки), *musica humana* (психофизическая гармония в человеке) и *musica instrumentalis* (инструментальная музыка) (Fubini 1997: 80–81; Коломиец 2013: 148).

Трактаты периода Каролингского Возрождения не внесли существенных изменений в области теории музыки. Типичным примером является трактат *Musica enchiriadis*, который датируется X веком, приписываемый современными учеными Одону Ключийскому, в котором указывается роль музыки в поклонении Богу и в котором замечается сходство с мыслью Св. Августина:

(...) пение поднимает настроение посвященного Богу разума. Бывает также, что, когда мы с радостью восхищаемся сладостью земной мелодии, мы с увлечением направляемся к гармонии небесной родины, которая тем слаще, чем больше мы поклоняемся небесам, которые настолько чудеснее земли (цит. за: Fubini 1997: 91; перевод: М. Д.).

В XIII веке появились новые попытки создать классификацию музыки, которая, ссылаясь на тройное деление Боэция, принимала различные формы. Одной из них является классификация Иоанна де Гарландия, который в трактате *Introductio musicae* делит музыку на *musica plana*, *musica mensurabilis* и *musica instrumentalis* (Fubini 1997: 99). В свою очередь, одним из критиков теории Боэция был Иоанн Тинкторис, который полностью отверг возможность существования *musica mundana*:

(...) никто не убедит меня в том, что музыкальные гармонии, которые невозможно воспроизвести без звуков, стали бы результатом движения небесных тел (цит. за: Fubini 1997: 111; перевод: М. Д.).

Согласно Тинкторису, гармонии, которые мы ощущаем слухом, не могут издаваться небесными телами, но лишь земными инструментами с помощью природы.

Известный астроном и теоретик XIV века, сторонник *Ars nova*, автор трактата *Musica speculativa* Иоанн де Мурис подчеркивал благотворное влияние музыки. По его словам, музыка является лекарством (так как имеет очищающую функцию) и влияет на мораль человека, отговаривая его от недостойных намерений:

Музыка – это чудесное лекарство, которое особенно лечит меланхолию и печаль. Кроме того, музыка поднимает настроение скитальцам, устрашает и побуждает воров бежать. Придает трусливым мужества в бою, призывает разбросанных и побежденных; более того, как мы читаем у Пифагора, она приводит развратников к воздержанию. Существуют определенные мелодии, которые уводят от распутства, в то время как другие склоняются к нему (Gerbert, *Scriptores...*, т. II: 195, цит. за: Fubini 1997: 104; перевод: М. Д.).

Используя греческие музыкальные теории, Данте также пишет о влиянии музыки на человеческую душу и успокаивающем пении в *Божественной комедии*.

2.3. Эмоции в музыке эпохи Возрождения

Одним из ведущих теоретиков Возрождения был упомянутый выше Иоанн Тинкторис, работавший во второй половине XV века во Фландрии и Италии, также как композитор и капельмейстер. Для своей ученицы, дочери короля Неаполя Фердинанда I, Беатрисы Арагонской, Тинкторис написал первый в мире глоссарий музыкальных терминов *Diffinitorium musicae*. Определения, содержащиеся в глоссарии,

доказывают насколько далеко автор отклоняется от теоретического и математического подхода к гармонии, чтобы положить начало новой трактовке, сосредоточенной на эффектах, которые музыка вызывает в аудитории. Например, Тинкторис описывает *гармонию* как „определенное удовольствие (*quedam atoenitas*), вызываемое соответствующими звуками”, *созвучие* как „сочетание различных звуков, которые дают слуху впечатление сладости”, в свою очередь, *диссонанс* Тинкторис толкует как „сочетание разных звуков, которые своим характером поражают слух” (Coussemaker IV: 179, 182, цит. за: Fubini 1997: 109–110).

В другой работе под названием *Complexus effectum musices* Тинкторис перечисляет и иллюстрирует двадцать эффектов, производимых музыкой:

Deum delectare *Радовать Бога*

Dei laudes decorare *Славить Бога*

Gaudia beatorum amplificare *Радости спасенных увеличать*

Ecclesiam militantem triumphanti assimilare *Церковь воинствующую к торжествующей приближать*

Ad susceptionem benedictionis divinae praeparare *Готовиться к получению Благословения Божьего*

Animos ad pietatem excitare *Отважных к благоговейности побуждать*

Tristitiam depellere *Печаль разгонять*

Duritiam cordis resolvere *Закоштелость сердца смягчать*

Dyabolum fugare *Дьявола заставлять убежать*

Extasim causare *Вызывать состояние экстаза*

Terrenam mentem elevare *Обычные разумы поднимать*

Voluntatem malam revocare *Злую волю отнимать*

Homines laetificare *Людей радовать*

Aegrotos sanare *Больных исцелять*

Labores temperare *В трудностях облегчать*

Animos ad praelium incitare *Отважных к борьбе побуждать*

Amorem allicere *Любовь разжигать*

Jocunditatem convivii augmentare *Присутствию людей удовольствие придавать*

Peritos in ea glorificare *Ученым в музыке славу давать*

Animas beatificare *Души спасать* (цит. за: Tatarkiewicz 1991: 228; перевод: М. Д.).

Тинкторис не разделял взглядов Боэция, считая инструментальную музыку единственной существующей музыкой, и отвергая не только *musica mundana*, но и *musica humana* (Fubini 1997: 111).

В то время в Польше работал уже упомянутый выше Ежи Либан из Легницы (1464 – после 1546), теоретик музыки и композитор. Его труды являются важным памятником Возрождения. Особого внимания заслуживают две диссертации: *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione* (1539), посвященную акцентуации, и *De musicae laudibus oratio* (1540), а также небольшой фрагмент в *De philosophiae laudibus oratio* (1537). Обработки произведений и собственные композиции свидетельствовали о хорошем знании композиторского мастерства (Либан разработал, к примеру, песню *Ortus de Polonia Stanislaus*, которая является одной из самых ранних польских четырехголосных композиций, а также девять кратких четырехголосных пьес, включенных в трактат *De musicae laudibus oratio*). Трактат *De musicae laudibus oratio* открывает вступление в честь музыки, в котором Либан представляет взгляды пифагорейцев, Платона, Аристотеля, Боэция, Исидора Севильского, Гафури, а также Отцов Церкви. Теоретик описывает музыку как имеющую божественное происхождение и сопутствующую с древних времен повседневным ритуалам:

Она-то [музыка] сначала настроила вселенную и формирует гармонию человеческого организма, а вскоре была перенесена на измерения струн и голосов, кажется тесно связанной с мудростью и знанием божественных вещей. Ибо она участвовала не только в святых делах, но и во всем торжественном, радостном и печальном. А именно, как гимны пели во время религиозных церемоний, так на свадьбе гименеи и жалобные песни на похоронах, вероятно, сопровождалась авлосом (Liban 1984: 148–149; перевод: М. Д.).

Трактат также совмещает греко-латинский глоссарий музыкальных терминов, указывающих на греческое происхождение музыки. Ссылаясь на теоретиков древних времен, Либан не отвергает концепции *musica mundana*. По его словам, недаром предполагалось существование девяти муз, восьми сфер музыкальных мелодий и, как следствие, одной великой гармонии.

Они утверждают, что вся вселенная, управляемая и сформированная их пропорциями, является этой гармонией; они говорят, что так же, как она состоит из девяти *modi* и струн, вся вселенная состоит из такого же количества сфер. Эту точку зрения поддерживает Св. Григорий Назианзин,

богослов и епископ, и Цицерон. (...) Другие часто доказывают, что сферы не только совместимы, но и хотят видеть всю сущность музыки в пропорциях. Следовательно, они устанавливают три полутона между небосводом и Сатурном, полутона между Сатурном и Юпитером, полутона между Юпитером и Марсом, целый тон между Марсом и Солнцем, три полутона между Солнцем и Венерой, полутона между Венерой и Меркурием, и полутона между Меркурием и Луной, и целый тон между Луной и Землей. Таким образом, от Земли до небосвода они составляют семь целых тонов, и это число обозначает Вселенную (Liban 1984: 151–152; перевод: М. Д.).

Третья часть *De musicae laudibus oratio* относится к теории *этоса* и происхождению музыкальных ладов. Либан показывает значимость музыкального пения, которому он приписывает способность формировать душу и характер, вызывать определенные чувства и побуждать к действию. Таким образом, пение, согласно Либану:

ласкает уши, поднимает умы, ободряет тех, кто должен сражаться, утешает падших и отчаявшихся, дает силы странникам, обезоруживает грабителей, успокаивает сердитых, печальных и озабоченных веселит, ссорящихся мирит, отгоняет пустые мысли, успокаивает ярость безумцев – как в *Книге Царств*, о царе Сауле, одержимым демоном, который успокоился, когда Давид играл на китаре, и снова разгневался, когда тот перестал играть (Liban 1984: 153–154; перевод: М. Д.).

Еще более обширный фрагмент трактата, описывающий влияние музыки на эмоциональную сторону человека, а также на его поведение, можно найти в словах, которые Либан приписывает Кассиодору:

Музыка утоляет губительную печаль, уменьшает переполнение страстями, превращает свирепость в кротость, пробуждает вялую лень, бдительным дает самый здоровый отдых, призывает испорченных позорной любовью к честной любви и чистоте, лечит усталость ума, которая всегда противоположна добрым намерениям, превращает губительную ненависть в полезную любезность, и поскольку это счастливый вид исцеления – она предотвращает страдания духа самыми милейшими приятностями (Liban 1984: 154; перевод: М. Д.).

Как и Св. Исидор Севильский несколькими столетиями ранее, Либан подчеркивает влияние музыки на настроение во время сражений: она придает храбрости всадникам, идущим на смерть, побуждает дух аудитории. По его мнению, даже лошади с пением и трубами резвее вступают в бой (Liban 1984: 153).

Здесь стоит привести фрагмент из трактата, описывающий свойства отдельных восьми тонов и чувства, которые они вызывают. Названия тонов Либан почерпнул

из греческих названий ладов. Данный фрагмент озаглавлен автором „О качествах и возможностях тонов, способных вызывать различные аффекты (или, если хотите, чувства)“.

Первый, дорийский тон, по мнению Либана, „трогает флегму, пробуждает от сна, снимает лень, печаль, сонное онемение и вялость“. Подходит „смелым и очень стабильным людям“. Выбранные для него слова должны быть „игривыми, добрыми и остроумными“.

Гиподорийский тон Либан называет вторым. Его действие противоположно действию первого тона, он „приносит спокойный, тихий сон“, он „грустный и плаксивый“, и в то же время „нежный и умоляющий“. Он должен сопровождаться „словами, призывающими к покаянию и слезам“ (Liban 1984: 197–198; перевод: М. Д.).

Следующий, третий тон – фригийский – „выводит желчь, возбуждает гнев и ссоры среди надменных, высокомерных и жестоких людей“. По словам Либана, правильными словами для него будут слова „резкие“ или „рассказывающие о прошлых битвах“.

Четвертый тон – гипофригийский тон. Успокаивает желчь, возбужденную фригийским тоном. Это тон свойственный „льстецам, восхваляющим и хороших, и плохих, праведных и несправедливых, ради своего блага. Точно так же этот тон легко приспособляется к плачу и радости, к волнующим и успокаивающим чувствам“. Подходящие для него слова – „лесть, обман и клевета“.

Тон лидийский Либан называется пятым. Он влияет на жестоких людей, которые под его действием становятся „любезными, нежными и добрыми“. Ссылаясь на слова Св. Августина, Либан определяет этот тон как „веселый, жизнерадостный, скромный“, как и Боэций, который видел в нем симпатию от природы веселых лидийцев. Платон, однако, напротив, утверждает в *Государстве*, что этот тон „предназначен для плача и причитаний“ (Liban 1984: 204–205; перевод: М. Д.). Отсюда следует, что один и тот же тон люди не воспринимают одинаково.

Шестой тон, гиполидийский, предназначен для того, чтобы склонить к благочестивым слезам, однако, исходящим от веры и радости. „Наиболее подходящие слова для этого тона – благочестивые и святые слова, вызывающие слезы, возбужденные благочестием, состраданием и духовной радостью“.

Предпоследний, седьмой тон, известный как миксолидийский тон, перемещает черную желчь – он побуждает грустных и медлительных людей своей гармонией

и „приводит к некоторой порывистости”. В то же время он легко сочетается с жизнерадостным лидийским тоном, поэтому обладает „частично стимулирующими и бодрящими свойствами”. Поэтому, подходят ему слова „жесткие и резкие”, а также „означающие некоторую порывистость” (Liban 1984: 206–207; перевод: М. Д.).

Последний, восьмой тон, гипомиксолидийский, „грустных и медленных приводит к умеренному веселью”. Св. Амвросий описывает его как „приятный и порядочный, наиболее подходящий рассудительным людям, которые своим пронизательным умом исследуют то, что наиболее глубоко скрыто”. Либан называет его также умоляющим и спрашивающим, „когда мы хотим достичь некоторой славы или счастья сквозь слезы” (Liban 1984: 208–209; перевод: М. Д.).

В эпоху Возрождения, наряду с развитием светских форм, таких как мадригалы, и, главным образом, с развитием инструментальной музыки, становится все более четким разделение между исполнителем или сочинителем музыки и слушателем. Это связано с тем, что композитор должен понять и удовлетворить самую широкую аудиторию, которая иногда также является заказчиком. Творец вынужден найти способ убедить слушателя и возбудить чувства, чтобы затем пригласить его в свой музыкальный мир (Fubini 1997: 118). На смену средневековому музыканту-исполнителю, умелому виртуозу, не имеющему, однако, музыкального знания, пришел тип музыкального теоретика с прекрасным композиторским мастерством. Как утверждает Фубини, потребность в рационализации и упрощении, которая в то время проявляется на всех уровнях в теории и практике композиции, не противоречит, а полностью согласуется с концепцией музыки как эмотивного средства, способного „трогать аффекты”. Секуляризация музыки определила ее цели. Эти цели должны были заключаться в доставлении удовольствия „трогающими аффектами”.

В то время процветала инструментальная музыка, связанная с рождением гармонии и развитием инструментов. Джозеффо Царлино (1517–1590), итальянский теоретик и композитор эпохи Возрождения, не собирался создавать новые музыкальные теории, в отличие от своих предшественников. С именем Царлино связано начало существования двуладовости (мажора и минора) в европейской музыке (Schaeffer 1983: 133). Однако, он призывал к возврату к греческим корням в музыке, чтобы упростить контрапунктную систему, которая была чрезмерно сложной

со времен Средневековья. Притом, Царлино усматривал еще одну функцию музыки: она должна волновать, заставлять смеяться или плакать, другими словами – выражать и передавать эмоции. Такая музыка была направлена на слушателя: именно воздействие на душу слушателя стало целью композитора. В своей работе *Istituzioni harmoniche* (1558) Царлино утверждает:

Будет неуместным, если мы используем грустную гармонию и медленные ритмы в веселой материи, или, если мы имеем дело с материями жалкими и слезливыми, неуместно использовать веселую гармонию или легкие или быстрые ритмы. (...) Я также утверждаю, что необходимо как можно лучше, указанным способом, сопровождать каждое слово. Там, где отражает оно строгость, упорство, жестокость, горечь и другие подобные вещи, гармония должна быть похожей на слово, то есть достаточно жесткой и резкой, однако таким образом, чтобы не вопить. Когда слово выражает плач, боль, скорбь, вздохи, слезы и тому подобное, гармония должна быть исполнена грусти (Zarlino III, XXXII: 419, цит. за: Fubini 1997: 126; перевод: М. Д.).

Многоголосие, противоположное голосоведение, в котором каждый интервал означает определенное чувство, привело к смешению аффектов, тем самым возвращение к греческой теории привело к исключению полифонического мышления. Данное явление заметил Винченцо Галилеи (1520–1591), итальянский композитор, лютист и теоретик музыки, высказываясь:

такая хаотичная и противоречивая смесь нот не может произвести никакого воздействия на слушателя, в то время как каждый из голосов, взятых в отдельности, мог бы вызвать в нем тот или иной аффект (цит. за: Fubini 1997: 131; перевод: М. Д.).

2.4. Эмоции в музыке эпохи Барокко

Чуть позже, в эпохе Барокко, появляется концепция под названием *Affektenlehre*, предпосылки которой можно найти в трудах уже упомянутого Царлино. Теория *Affektenlehre* была впервые систематизирована иезуитом Афанасием Кирхером (1602–1680), немецким теоретиком музыки, изобретателем и языковедом. В своей работе *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni* (1650) Кирхер заложил основы *Affektenlehre*, науки об аффектах. По словам Фубини, Кирхер сделал одну из первых попыток составить список аффектов в музыке.

Душа имеет определенный характер, зависящий от врожденного темперамента человека, и на этой основе музыкант больше склоняется к одному типу композиций, чем к другому. Разнообразие сочинений почти так же велико, как и разнообразие темпераментов среди людей (Kircher 1650 II, V: 581, цит. за: Fubini 1997: 168; перевод: М. Д.).

Теория аффектов развивалась в основном в немецкой среде, в которой преобладала инструментальная музыка. Таким образом, подчеркивалась автономия музыкального языка по отношению к вербальному языку, а также равноправие обоих в возбуждении чувств (Fubini 1997: 168). Однако, интерес к *Affektenlehre* проявлялся также и во Франции. Жан-Батист Дюбо (1670–1742) указывает на связь и сходство музыки с чувствами, кроме того, он определяет звуки как знаки чувств, оставленных природой, из которых они черпают свою силу (Dubos 1745: 435–436, цит. за: Fubini 1997: 183).

В биографии Иоганна Себастьяна Баха, в части, озаглавленной „Музыкальный язык хоралов”, Альберт Швейцер, описывая музыкальный язык немецкого композитора, указывает на группу музыкальных мотивов, отражающих определенные эмоциональные состояния. „Мотив блаженного покоя” („счастливое обожание”) реализуется через характерную ритмическую формулу. В завуалированной форме обозначает глубоко скрытое чувство. Затем обсуждается „мотив боли”, которую Бах выражает либо как благородную жалобу, указанную в форме звукоряда, составленного из двух соединенных нот, либо как мучительную боль, которую слушатель узнает по пяти или шести нотам, хроматически расположенным (Schweitzer 1972: 387–388). По словам Швейцера, радость также выражается двумя способами: в виде быстрой и живой гаммы с восьмью или шестнадцатью нотами или с помощью специальной ритмической формулы. В следующей части биографии лейпцигского кантора, озаглавленной „Музыкальный язык кантат”, Швейцер перечисляет „мотивы счастья” (представленные как характеристические ритмические формулы), „мотив ужаса” (в виде формулы из восьмью или шестнадцатью нот, повторяемых на одной и той же ноте, часто в форме аккорда), „мотив боли” (указан Бахом как хроматическая прогрессия, состоящая из пяти или шести нот, или в форме вдоха – двух соединенных прогрессивных звуков, или как благородная боль, состоящая из мягких интервалов, лежащих близко друг к другу), „мотив радости” (выраженный в тех же формулах, что и в хоралах), „мотив тоски к смерти” (соло гобоя в кантатах), „мотив отвращения” (уменьшенная терция) (Schweitzer 1972: 387–423). Следует отметить, что в основе

большинства мотивов лежит ритм, который, как утверждает Швейцер, „играет роль как будто согласных в музыкальном языке, а интервалы и гармонии играют роль гласных, поскольку они придают звучность ритмам” (Schweitzer 1972: 432; перевод: М. Д.).

Вопрос *Affektenlehre* был также поднят другим композитором и теоретиком, живущим на грани двух эпох, Барокко и Просвещения, Чарльзом Эвисоном (1709–1770), который в своем эссе *An Essay on Musical Expression* в 1752 году писал: „есть звуки, которые выражают радость, другие – грусть и уныние, еще другие – нежность и любовь, и, слушая их, мы естественным образом объединяемся с теми, кто радуется или страдает” (Avison 1775: 3; перевод: М. Д.). Эвисон считал, что музыка наиболее эффективно вызывает чувства и эмоции:

музыка, имитируя различные звуки в соответствии с законами мелодии и гармонии или в соответствии с другими правилами композиции, и представляя содержание наших чувств, естественным образом вызывает различные чувства в человеческом сердце (Avison 1775: 4; перевод: М. Д.).

2.5. Эмоции в музыке эпохи Просвещения

В эпоху Просвещения теория аффектов продолжала развиваться. В своей работе *Essai sur l'origine des langues* (1749) (*Опыт о происхождении языков*) Жан-Жак Руссо (1712–1778), сравнивая язык с мелодией, в XII части, озаглавленной „Происхождение музыки и ее связи”, утверждает, что, правда, он [язык] передает мысли, но для передачи чувств и образов нуждается еще в ритме и различной высоте звуков, т. е. в мелодии, присущей греческому языку и утраченной французским (Руссо 1781: 252). В главе XIV „О гармонии” Руссо рассматривает вопрос мелодии, которая, подражая модуляции голоса, выражает жалобы, крики страдания или радости, угрозы, стоны, а в ее нечленораздельной, но живой, пылкой и страстной речи во сто раз больше энергии, чем в речи обычной (Руссо 1781: 256). Таким образом, Руссо подчеркивает превосходство мелодии и музыки над речью в выражении чувств, указывает на силу, которая заключается в способности музыки подражать эмоциям и влиять на человеческие сердца: вот откуда сила музыкальных подражаний; вот откуда власть пения над чувствительными сердцами (Руссо 1781: 256). Следует отметить, что Руссо также является автором *Dictionnaire de musique* (1767), глоссария объемом

342 страниц, в котором он объясняет музыкальные термины, расположенные в алфавитном порядке. Глоссарий содержит итальянские обозначения эмоций, например *affettuoso*, *amoroso*, *barbare*, *cantabile*, *dolce*, *grave*, *pathetique*, *sensibilité*, *tendrement*¹⁰. В *Опыте...* французский теоретик также поднял вопрос гармонии, отвергая теории современных исследователей, указывающие на ее греческое происхождение: „Известно, что наша гармония – готическое изобретение. Люди, утверждающие, будто нашли в ней греческую систему попросту издеваются над нами” (Руссо 1781: 262). Далее он объясняет свою теорию, опираясь на различия в делении звукового ряда между греками (делили звуковой ряд на тетрахорды), Руссо и его современниками (делили звукоряд клавесина на октавы). Он также подчеркивает, что греки консонансами считали только те интервалы, которые теперь считаются совершенными консонансами (исключая терции и сексты).

Аналогичное сведение передают слова испанского музыковеда Антонио Эксимено и-Пухадес: первая цель музыки такая же, как и цель речи, то есть выражение чувств и аффектов души с помощью голоса (цит. за: Fubini 1997: 221). Такого же мнения придерживается Чарльз Бёрни, британский композитор и теоретик музыки, автор первой всеобщей истории музыки, опубликованной в 1776–1789 годах, по мнению которого музыка относится к чувствам, а они, по сути, не подлежат обсуждению и не охватываются разумом (Fubini 1997: 227). Бёрни в своей книге-дневнике *Современное состояние музыки во Франции и Италии* также видит благотворное влияние музыки на увеселение сирот, открытие мешков богатых и даже родовые муки, которые легче переносить, и которые становятся менее пугающими и опасными благодаря ее [музыки] силе (Burney 2017: 57). Описывая ночную жизнь Венеции, вслушиваясь в музыку на барже, плывущей вдоль Гранд-канала, Бёрни ищет в ней грацию, изредка пафос, суматоху или ярость, огонь и фантазию, в то время как присутствие диссонанса связывает с беспокойством, которое остается неудовлетворенным и встревоженным неуверенностью (Burney 2017: 235).

Иоганн Иоахим Кванц (1697–1773), немецкий композитор, флейтист и теоретик музыки того времени, в своем самом известном труде – трактате *Versuch einer*

¹⁰ Стоит добавить, что автором первого музыкального глоссария был не Ж. Ж. Руссо, а Себастьян де Броссар (1655–1730), который в 1701 году опубликовал во Франции свой более чем трехсотстраничный труд, содержащий греческую, латинскую, итальянскую и французскую терминологию (как указано на титульном листе). (Ср.: https://books.google.pl/books?id=kS9DAAAACAAJ&pg=PA2&hl=pl&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)

Anweisung die Flöte traversière zu spielen (О правилах игры на поперечной флейте) поднимает вопросы не только касающиеся исполнения, но также эстетики и теории музыки. В трактате подчеркивается автономность инструментальной музыки и ее влияние на формирование чувств слушателей в не меньшей степени, чем в случае вокальной музыки. По словам Кванца, именно это конечная цель музыки (Fubini 1997: 232).

В свою очередь, сын Иоганна Себастьяна Баха, Карл Филипп Эммануил (1714–1788), обращает внимание на еще один важный аспект. По его мнению, исполнитель должен эмоционально идентифицировать себя с тем, что выражает музыка, а его задача – передать содержание и чувства данного произведения (Bach 1949: 3,1).

Еще одним теоретиком эпохи Просвещения, привязанным к рационалистической традиции, который, однако, поднял вопрос чувств в музыке, был Жан Лерон д'Аламбер (1717–1783). В его убеждении, языковой и экспрессивный характер музыки является результатом прогресса и просвещения (Fubini 1997: 210). В отличие от Руссо, д'Аламбер не считал музыку первичным языком чувств. Во введении к *Энциклопедии* указывает свое мнение:

Музыка, которая первоначально должна была служить только для воспроизведения потока звуков, постепенно стала чем-то вроде речи или даже языка, с помощью которого выражаются различные впечатления души или, скорее, ее чувства (Le Rond d'Alembert 39; перевод: М. Д.).

В заключение стоит также упомянуть музыкальные отсылки в блестящем диалоге Дени Дидро (1713–1784) под названием *Племянник Рамо*. В этом произведении указан разговор, участники которого проявляют необычайную эрудицию, знание не только своей эпохи, но и прошлого. В *Племяннике...* появляются фрагменты о Теофрасте, Гомере, Сократе и Платоне, а также о культурных знаменитостях-современниках, включая композиторов Леонардо Лео, Леонардо Винчи, Джованни Баттиста Перголези, Пьетро Локателли и Луи-Жозефа Франкоура. Дени Дидро говорит устами своего развратного кузена – племянника Жана-Филиппа Рамо – о экспрессии в музыке, исполнениях, которые характеризовались „нежностью и гневом, наслаждением и страданием” (Diderot 2008: 46; перевод: М. Д.). Он восхищается красотой речитатива, который вызвал поток слез, покорила души слушателей своим пением, в котором была „и выразительность, и боль” (Diderot 2008: 116–117; перевод: М. Д.).

2.6. Эмоции в музыке эпохи Романтизма

В романтическую эпоху при рассмотрении образцов искусства осуществляется переход от ценности меры к ценности безмерного, значимости выхода меры в безмерное бытие (Коломиец 2013: 149). В период Романтизма значение чувств в музыке несколько изменилось: до того времени подчеркивалась связь чувств со словом, и чисто инструментальная музыка воспринималась как менее „аффективная”. Теперь музыка все больше удаляется от словесного языка. Ягна Данковска делает замечание, что Романтизм на первый план выдвинул переживания творца, а музыка стала средством передачи чувств, внемузыкального содержания (Dankowska 2001: 187). В языке музыки романтики видят наиболее аутентичную и первобытную человеческую экспрессию. Роль этого первобытного языка чувств подчеркивает Вильгельм Ваккенродер (1773–1798), один из предшественников немецкого Романтизма, который воспринимает музыку как высшее искусство, имеющее теснейшую связь с Богом. В своих рассуждениях Ваккенродер идет дальше, называя музыку самим чувством, непереводимым на словесный язык (см. Fubini 1997: 260–261). Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) высказывается в том же духе. Философ считает, что предметом искусства, в том числе музыки, является „божественное в себе и для себя. Но это божественное должно было объективироваться, определиться и тем самым перейти к мирскому содержанию субъективности” (Гегель, электронный источник). Музыка по Гегелю

становится выражением определенных чувств: все оттенки радости и веселья, шутки и хорошего настроения, счастья и триумфа души, также как все оттенки страха и беспокойства, печали и тревоги, жалоб и горя, боли, тоски и т. д., и, наконец, все степени поклонения, чести, любви и т. д. – все это становится специфической сферой музыкальной экспрессии (Гегель, электронный источник).

Артур Шопенгауэр указывает на еще один аспект. Философ видит в музыке не отражение идей или внутренних состояний, а отражение воли и чистых чувств. В работе *Мир как воля и представление* утверждает:

Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки

настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе (Шопенгауэр, электронный источник).

Шопенгауэр подчеркивает, что, к примеру, музыка выражает не именно чувства радости, печали или душевного покоя, а чистые чувства:

[музыка] выражает вовсе не явление, а исключительно внутреннюю сущность, „в себе” всех явлений, самую волю. Она не выражает поэтому той или другой отдельной радости, той или другой печали, муки, ужаса, ликования, веселья или душевного покоя: нет, она выражает радость, печаль, муку, ужас, ликование, веселье, душевный покой „вообще, как таковые сами по себе”, до известной степени *in abstracto*, выражает их сущность без какого-либо побочного дополнения и без мотивов к ним. Тем не менее мы понимаем ее в этой извлеченной квинтэссенции в совершенстве (Шопенгауэр, электронный источник).

На автономию инструментальной музыки, которая отвергает вмешательство других искусств и предметом которой является бесконечность, указывает немецкий поэт, художник и композитор Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822), которому приписывается применение понятия „романтизм” впервые по отношению к музыке (Schaeffer 1983: 266). Гофман затрагивает вопрос бесконечности в очерке *Beethovens Instrumental-Musik*, считая музыку Людвига ван Бетховена глубочайшим проявлением Романтизма:

Музыка Бетховена движет струнами боязни, страдания, охватывает дрожью, и поэтому пробуждает то бесконечное желание, которое является глубочайшей сущностью Романтизма. Таким образом, Бетховен – чисто романтический композитор (цит. за: Fubini 1997: 284; перевод: М. Д.).

Здесь стоит привести мнение самого Бетховена, который собственный творческий процесс описывает следующим образом:

Как поэт, волнованный чувствами, которые он превращает в слова, я также пытаюсь перевести свои чувства в звуки, которые звучат во мне и мучают меня, пока они, наконец, не появятся передо мной в виде нот (цит. за: Fubini 1997: 280; перевод: М. Д.).

Другой немецкий композитор, Роберт Шуман (1810–1856), в своих трудах также подчеркивает силу экспрессии и способность музыки передавать любые краски чувств

при помощи звуков. В *Schriften uber Musik und Musiker* композитор воспринимает палитру всех оттенков жизни, которые можно найти в инструментальных произведениях Людвиг ван Бетховена и Франца Шуберта. Вот как Шуман описывает их язык чувств:

Безграмотные люди обычно склонны воспринимать в музыке без текста только страдание, радость или – как нечто среднее – сладкую меланхолию, однако они не способны воспринимать более тонкие разновидности чувств – с одной стороны гнев и покаяние, с другой – покой и счастье, поэтому им трудно понять даже мастеров такой меры, как Бетховен или Шуберт, сумевших перевести на язык звуков все оттенки жизни (Schumann 1888: 131, цит. за: Fubini 1997: 297; перевод: М. Д.).

Поэт и критик Генрих Гейне оставил одни из самых красивейших текстов для цикла песни *Дихтерлибе* Шумана. Однако большее значение имеет его парижская переписка, в которой он описывает – иногда с перспективы собственного опыта, иногда полную салонных анекдотов – музыкальную жизнь того времени и сопутствующие ей социальные изменения. Наподобие хорошего наблюдателя и знатока музыки, Гейне замечает антагонизм, родом из XVIII века, между гармонией и мелодией, выраженный в музыке Джоаккино Россини и Джакомо Мейербера, а также эмоции и чувства, которые она вызывает. Творчество Мейербера рассматривает Гейне как социальное существо, в то время как творчество Россини как индивидуальное существо:

На волнах музыки Россини нежно покоятся человеческие удовольствия и муки, любовь и ненависть, нежность и страстное желание, ревность и гнев. Здесь все – отдельное ощущение субъекта; отсюда характерное для музыки Россини преобладание мелодии, непосредственная экспрессия определенного чувства. У Мейербера, напротив, наблюдаем превосходство гармонии; в потоке гармонических масс мелодии теряются, более того – тонут, как индивидуальные чувства отдельной личности растворяются в общем чувстве народа. В эти гармонические потоки охотно погружается душа, пронизанная радостью всего человечества и связанная с великими проблемами общества. Музыка Мейербера скорее социальная, чем индивидуальная (цит. за: Fubini 1997: 303; перевод: М. Д.).

Герман фон Гельмгольц, немецкий врач, физик и философ, который также занимался теорией музыки, свои мнения высказал в работе *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage fur die Theorie der Musik* (1863).

В применении мажорной и минорной гаммы он замечал способность вызывать определенные чувства:

Мажорная гамма подстраивается под все понятные, четко определенные, твердые чувства, а также к мягкости и даже печали, если смешать ее с тонким или полным энтузиазмом ожиданием, однако она совершенно не подходит для мрачных, беспокойных, необъяснимых чувств, для выражения странности, страха, тайны или мистицизма: всего, что контрастирует с художественной красотой. Вот почему нам нужен минор (цит. за: Fubini 1997: 350; перевод: М. Д.).

К тому же, Гельмгольц приписывал музыке определенную способность к экспрессии, вне исторического и культурного контекста, понимая ее в категориях элементов музыки. По мнению Гельмгольца, эти элементы обладают свойствами, которые объединяются в психике человека, вызывая определенные и сложные эмоциональные реакции. Такого же мнения придерживался Хуго Риман, немецкий музыковед и лексикограф, создатель функциональной теории лада, который музыку понимал, как „средство экспрессии самых глубоких движений человеческой души и их передачи нашим ближним” (цит. за: Fubini 1997: 352; перевод: М. Д.).

Интересными являются наблюдения Бохдана Поцея, польского музыковеда, который различает две сферы эмоций, передаваемых творцами эпохи Романтизма. В первом случае имеется в виду „общая эмоциональность”, доступная всем композиторам данного периода – и выдающимся, и малозначительным. Их музыка выражает трансформированные в звуках чувства, и эта первая сфера чувств является естественной музыкальной средой Романтизма. Другая сфера, однако, не всем доступна, требует особенного расположения, открытости к восприятию сверхъестественного. В тех случаях музыка приобретает метафизическую перспективу. Первым метафизиком эпохи Романтизма исследователь называет Л. ван Бетховена, в частности, в поздний период творчества (Росіеј 2009: 26–27).

2.7. Эмоции в музыке XX века

Развитие наук в другой половине XIX века, сопровождаемое философией позитивизма, способствовало возникновению новых исследовательских направлений. До того времени, знания о музыке, к которым можно зачислить такие области науки,

как историография, палеография, музыкальная критика, акустика и физиология музыки не обладали научной методологией. В прошлых веках, до эпохи Романтизма, музыка была явлением, которое быстро теряло актуальность. Теперь возникла потребность повторного слушания данного произведения, обсуждения его. К тому же, появился интерес к забытому музыкальному наследию, также к определенным композиторам, как Людвиг ван Бетховен, Иоганн Себастьян Бах, Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, который приобрел размер культа. Вышли в свет крупные работы, исторического и биографического характера: четырехтомная *Geschichte der Musik* Августа Вильгельма Амброса, пятитомная *Общая история музыки (Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, 1869–1876)*, *Всеобщий биографический словарь музыкантов (Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 1834)* (обе написанные Франсуа-Жозеф Фетисом), *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) Иоганна Николауса Форкеля, *Историко-критические воспоминания о жизни и творчестве Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, капеллана-певца и композитора папской церкви, мастера часовен Ватикана, Лютеранского и Либерийского базилик, называемого князем музыки (Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano-cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche Vaticana, Lateranense e Liberiana, detto il principe della musica, 1828)* Джузеппе Баини, *Жизнь Моцарта (Biographie Mozarts, 1856–1860)* Отто Яна, *Людвиг ван Бетховен: Жизнь и творчество (Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen, 1859)* Адольфа Бернхарда Маркса и другие.

Несмотря на то что интерес к новым областям музыкальных исследований опирался на познании чистых фактов, на самом деле он возникал из философско-эстетических предпосылок эпохи Романтизма. Музыка понималась как экспрессия чувств и язык эмоций, однако в своих работах исследователи (Герберт Спенсер, Чарлз Дарвин, Рихард Валлашек и др.) исключали художественный аспект музыки. Г. Спенсер констатирует, что „происхождение музыки, понимаемой как развитый язык эмоций, это не гипотеза, а на самом деле констатация факта” (цит. за: Fubini 1997: 348; перевод: М. Д.).

Во второй половине XIX века возникли новые направления в области теории музыки, которая отныне называется музыковедением. Эдуард Ганслик, один из самых влиятельных музыкальных критиков того времени, выступает за равенство музыки

с другими науками, тем самым создает основы эстетики формы, отвергая эстетику чувства – романтическую эстетику, которую он считал дилетантизмом. Ганслик опровергает тезис Шумана, утверждавшего, что для всех видов искусства существует одна эстетика, поскольку они отличаются только материалом. Австрийский критик рассматривает музыку как форму, движущуюся звуками (*tonend bewegte Form*, Schaeffer 1983: 337), искусство, не содержащее ни эмоционального, ни литературного, ни какого-либо другого содержания.

Если в XIX веке формализм был одним из направлений эстетики, то в XX веке он стал еще более актуальным. Форма и внутренняя организация материала стали объектом исследований в области наук о музыке, особенно эстетики. Одним из наиболее известных, при этом наиболее радикальных формалистов был Игорь Федорович Стравинский – композитор, теоретик, пианист, дирижер.

То, что отличает стиль Стравинского, это свобода, с которой черпал из русского фольклора, вокальной мелодики XVII века, оперы буффа и романтической, а также григорианского пения. Стравинский старался приобрести статус ремесленника Средних веков, который действует и создает, используя звуковой материал, не в инструментальном смысле, а как самоцель. Однако, все это становится его интеллигентной игрой, не вдохновением. Такие слова, как инспирация, искусство, художник, Стравинский определяет как мутные, мешающие видеть ясно. Искусство это способ создания сочинений в соответствии с определенными методами, полученными благодаря науке или творческим способностям. Наклонение (мажор/минор) служит тому, чтобы завести определенный порядок, следовательно, определенную форму. Мелодию Стравинский понимает как некую временную дугу, не имеющую экспрессивного содержания. О выражении чувств музыкой композитор высказывается как следует:

Я считаю музыку как таковую неспособной к выражению чего-либо: чувства, поведения, психического состояния, природного явления и т. д. Выражение никогда не было естественным свойством музыки (цит. за: Fubini 1997: 357; перевод: М. Д.).

Стравинский экспонирует как ценность музыкального произведения скорее всего конструкцию, чем выражение, стараясь подчеркнуть ремесленную, производительную сторону художественной деятельности.

Постепенный уход от тональности, признанной рациональной и натуральной еще со времен Царлино, сосредоточило внимание эстетиков музыки на ключевом вопросе значения гармонии и тональности. Путь к новой музыке начался с произведений Рихарда Вагнера, затем появились сочинения Клода Дебюсси, представителя импрессионизма, который, используя целотоновый (увеличенный) лад, достиг больших гармонических открытий. В начале XX века, когда композиторы стали все больше употреблять неочевидные решения в плане гармонии, язык последней усложнился. Рядом с продолжателями Романтизма в музыке, как Рихард Штраус, Густав Малер, Ян Сибелиус, Кароль Шимановски или Мечислав Карлович, появились композиторы, обладающие совершенно новым пониманием возможностей музыки: Клод Дебюсси, Арнольд Шёнберг, Чарльз Айвз, Александр Скрябин и Эдгар Варез, которые сочиняли музыку, разрушая старый порядок (Schaeffer 1983: 358). К тому же, работы, описывающие системы гармоний в других культурах, привели к сомнениям о рациональности и натуральности классической тональности. Новые поиски в плане гармонии сопутствовали возникновению политональности, атональности, додекафонии, а половина XX века привнесла в музыку такие инновации, как сериализм, алеаторику, пуантилизм, музыку конкретную, электронную и др.

Объясняя понятие додекафонии, Арнольд Шёнберг (1874–1951), австрийский и американский композитор, педагог, музыковед, дирижер, публицист, в этюде *Composition with Twelve Tones* так представляет теоретическую и историческую мотивированность нового метода творения музыкальных произведений:

Классическая тональная система не является вечной, не управляет ей также никакая другая необходимость, кроме собственного исторического развития, которое ведет к ее распаду. Следовательно, ведет к замещению тональной системы новым методом компонирования с использованием двенадцати звуков [додекафонии] (цит. за: Fubini 1997: 448; перевод: М. Д.).

Тональность Шёнберг понимает как историческое явление, имеющее начало и конец, и не дающее гарантии, что композитор, используя ее, будет успешным.

В статье *Das Verhältnis zum Text* Шёнберг утверждает, что музыку следует понимать „чисто музыкальным образом”. Такое мнение близко формализму, однако может привести к концепции элитизма музыки, доступной лишь для избранных (Fubini 1997: 447–451).

Точку зрения Шенберга разделял Антон Веберн (1883–1945), австрийский композитор и дирижер, который развил язык додекафонии до пределов логики. Он изобретал пуантилизм (точечную музыку), разбивая звуковой материал на изолированные музыкальные мотивы. Веберн, однако, в своих рассуждениях не отвергает классической тональности, понимая додекафонию как ее расширение. По мнению композитора, система серии из двенадцати тонов является натуральной в том же смысле, как натуральной была тональность для музыкантов XVIII века (Fubini 1997: 457, Schaeffer 1983: 385).

Пауль Хиндемит (1895–1963), немецкий композитор, музыкант и дирижер, придерживался другого мнения по вопросу додекафонии, считая, что ее язык не нашел подтверждения ни в теории, ни в практике, так как он не обнаруживал связей с организацией звуков в природе. Хиндемит рассматривал додекафонию исключительно как нарушение традиции. В свою очередь традицию понимал как классическую тональность – единственное условие существования аутентичной музыки. Основой этой классической тональности считал мажорное трезвучие:

в звуковых конструкциях трезвучие соответствует силе всемирного тяготения. (...) Оно кажется одним из самых великолепных природных явлений, так простым и стихийным, как дождь, мороз или ветер. Как долго будет существовать музыка, она будет исходить из этого наиболее чистого и натурального среди всех аккордов (цит. за: Fubini 1997: 455; перевод: М. Д.).

Додекафонию композитор понимает как абстрактную схему, атональность приравнивает к состоянию небытия. По его мнению, вне тональности не существует коммуникативность и понятность. Произведения Хиндемита в большинстве относятся к небарокковому и неоромантическому стилю в искусстве (Schaeffer 1983: 388).

3. Эмоции в философской перспективе

В данной части работы указаны взгляды на природу чувств Аристотеля, Св. Фомы Аквинского, Эразма Роттердамского, Декарта, Сьюзен Катерины Лангер и Жан-Поль Сартра.

3.1. Аристотель

Аристотель в *Риторике* подробно обсуждает следующие аффекты¹¹: гнев, успокоение и мягкость, дружбу и ненависть, страх и храбрость, стыд и бесстыдство, доброту, чувство жалости, негодование, зависть и амбицию.

Относительно к гневу, Аристотель пишет, что он всегда сопровождается неким удовольствием, проистекающим из надежды на месть, подчеркивая, что гнев касается конкретного человека. Философ показывает связь гнева с удовольствием, пренебрежением (презрением, самодурством, оскорблением), неудовольствием, насмешкой, отсутствием дружбы и благодарности, а также с забвением, которое может быть признаком пренебрежения. Стагирит добавляет, что время утоляет гнев, поскольку затягивающийся гнев не имеет свежести. К тому же, философ гнев противопоставляет милости.

Затем Аристотель обсуждает дружбу и любовь. Предполагает, что „любить значит желать кому-нибудь того, что считаешь благом, ради него [то есть этого другого человека], а не ради самого себя, и стараться по мере сил доставлять ему эти блага” (Аристотель, электронный источник). Дружбу философ определяет как взаимную любовь людей, которые радуются их радостям и горюют о их горестях, не ради чего-нибудь другого, а ради их самих. Автор добавляет, что „желающий другому того, чего он желает самому себе, кажется другом этого другого человека” (Аристотель, электронный источник). Видами любви Аристотель считает товарищество, свойство, родство и т. п. Вражду и ненависть, которые, по мнению философа, порождаются из гнева, оскорбления и клеветы, называет противоположностью дружбы.

Страх Стагирит понимает как „некоторого рода неприятное ощущение или смущение, возникающее из представления о предстоящем зле, которое может погубить нас или причинить нам неприятность” (Аристотель, электронный источник), в то время как смелость противоположна страху, а то, что внушает смелость противоположно тому, что страшное. Таким образом, пишет Аристотель, смелость – это „надежда, спасение представляется близким, а все страшное – далеким или совсем не существующим” (Аристотель, электронный источник).

Рассматривая чувство стыда, Стагирит характеризует его как „некоторого рода страдание или смущение по поводу зол, настоящих, прошедших или будущих,

¹¹ В обсуждаемом фрагменте Аристотель использует термин „аффект” как синоним термина „чувство”.

которые, как представляется, влекут за собой бесчестье” (Аристотель, электронный источник). Следовательно, бесстыдство понимает как некоторого рода презрение и равнодушие к тому же самому. Согласно Аристотелю, стыд может быть связан с трусостью, несправедливостью, распущенностью, позорным корыстолюбием, скаредностью, лестью. Стыд также может быть результатом изнеженности, малодушия, низости, хвастовства, бесчестия и несовершенства. Философ подчеркивает, что не только действия (или их отсутствие) могут способствовать стыду, но также слова или осознанная человеком вина. Все, что противоположно стыду, Аристотель применяет к бесстыдству.

Затем Стагирит описывает свои рассуждения о благодеянии, которое определяет как „поступок, который является услугой человеку, который в этой услуге нуждается, не взамен услуги и не для того, чтобы [из этого получилась] какая-нибудь [выгода] для человека, оказывающего услугу, но чтобы получилась выгода для того [кому услуга оказывается]” (Аристотель, электронный источник).

Следующим чувством, обсуждаемым в *Риторике*, является сострадание. Аристотель предполагает, что сострадание пробуждает все, что приносит то, что горестное и мучительное, способное повлечь за собой гибель, более того, все великие бедствия, причиняемые случайностью, беда, явившаяся именно с той стороны, откуда можно было ожидать чего-нибудь хорошего, а также насильственная разлука с друзьями и с близкими, позор, слабость, увечье и частое повторение одного и того же подобного. В противоположность состраданию Аристотель указывает негодование. Ученый объясняет негодование как горевание „при виде счастья кажущегося незаслуженным” (Аристотель, электронный источник).

Применимо к зависти, по словам философа, честолюбивые люди могут быть более склонны к зависти, чем люди, не обладающие честолюбием. Завистливы также люди высокопоставленные и пользующиеся счастьем, уважением за что-нибудь (главным образом за их мудрость или удачу), мнимые мудрецы, и вообще люди, славолюбивые по отношению к чему-нибудь, а также люди малодушные. Аристотель утверждает, что зависть часто связана с соперничеством. Последнее чувство, которое обсуждается в *Риторике*, это соревнование, которое Стагирит определяет как

некоторую печаль при виде кажущегося присутствия у людей, подобных нам по своей природе, благ, которые связаны с почетом и которые могли быть приобретены нами самими, [печаль,

являющаяся] не потому, что эти блага есть у другого, а потому что их нет также у нас самих (Аристотель, электронный источник).

Таким образом, соревнованию близка зависть, однако, как утверждает философ, соревнование является чертой людей хороших, в то время как зависть – людей низких. Раздел о чувствах венчают примечания философа на тему презрения как противоположности соревнованию, а также действия „презирать” как противоположность понятию „соревноваться”.

3.2. Фома Аквинский

Фома Аквинский излагает собственную классификацию чувств. Она основывается на субъективном критерии философа, который разделил чувства на две группы: „чувства основного влечения” и „чувства захватывающего влечения”. В пределах „чувств основного влечения” Св. Фома выделяет две следующие подгруппы: „чувства, склонные к добру” и „чувства, склонные к злу”. Согласно Аквинате, позитивными чувствами являются *amor* (любовь), *concupiscentia* (желание) и *delectatio* (удовольствие), в то время как чувствами негативными: *odium* (ненависть), *fuga* (неприязнь, отвращение, бегство) и *tristitia* (печаль, боль, неприятность). Все они образуют три противоположные пары: *amor* и *odium*, *concupiscentia* и *fuga*, *delectatio* и *tristitia*.

В группу „чувств захватывающего влечения”, которые касаются не только объекта чувства, но и трудностей в его получении или избежании перед ним, Св. Фома включает: *spes* (надежду) и *desperatio* (отчаяние), которые относятся к будущему, недостигнутому добру, где надежда видит возможность его достижения, в то время как отчаяние больше этой возможности не видит, и является отклонением от желаемого. Чувства, образующие вторую пару – *timor* (страх) и *audacia* (смелость), относятся к будущему злу, которое трудно преодолеть. Последнее чувство, не имеющее пары из-за своей сложности, – это *ira*, гнев. Согласно Аквинате, гнев является самой бурной, эмоциональной реакцией взрывного характера (Radziszewska-Szczepaniak 2002: 39–44).

Продолжая свой вывод, Фома Аквинский обсуждает отдельные акты эмоциональной жизни, уделяя больше внимания любви как самой первичной

эмоциональной реакции. Св. Фома предлагает следующие термины для выражения различных аспектов любви: *amor*, который выражает как чувство, так и действие воли (и является древнейшим по значению); далее: *dilectio*, касающийся возможности выбора объекта любви; *caritas*, подчеркивающий ценность объекта, на который направлена любовь; *amicitia*, или постоянная благосклонность, дружба. Как *dilectio*, так и *caritas* и *amicitia* предполагают разумное суждение (Radziszewska-Szczepaniak 2002: 50–51). Философ уделяет внимание также желанию (*concupiscentia*), в рамках которого различает естественное (*concupiscentia naturalis*) и неестественное (*concupiscentia non naturalis*) желание. Как противоположность ему указывает на отвращение, неприязнь (*fuga*). Следующими, детально указанными чувствами, являются вышеупомянутые *delectatio* (удовольствие) в сопоставлении с *tristitia* (печаль, боль), *spes* (надежда) в сопоставлении с *desperatio* (отчаяние), *timor* (страх) в сопоставлении с *audacia* (отвага), а также *ira* (гнев).

3. 3. Эразм Роттердамский

Эразм Роттердамский также занимался вопросом аффектов, которым посвятил пятую главу своего трактата *Enchiridion militis Christiani* (1503) (*Оружие христианского воина*) под названием „О разнообразии страстей”. Эразм предполагает, что для того, чтобы понять, что аффекты никогда не бывают настолько сильными, чтобы их нельзя было ни укротить разумом, ни склонить к добродетели, нужно сначала познать все движения души. Некоторые человеческие пороки он связывает со строением человеческого тела: сангвиникам он приписывает женолюбие и любовь к наслаждениям, холерикам – гнев, дикость, злоязычие, флегматикам – вялость, сонливость, меланхоликам – завистливость, уныние, горечь. К тому же, Эразм связывает определенные пороки с некоторыми народами, одним приписывая вероломство, другим – стремление к роскоши, третьим – похоть. Философ замечает также взаимоотношение человеческих пороков с возрастом и полом:

Некоторые пороки с возрастом ослабевают или же усиливаются, как, например, похотливость в юности, а также расточительность и опрометчивость. В старости – скупость, придирчивость, жадность. Кажется, есть и такие, которые присущи разным полам: в мужчине – неистовство. В женщине – суетность и жажда мести там же (Эразм Роттердамский, электронный источник).

В своих рассуждениях о человеке внешнем и внутреннем (гл. IV) Эразм, ссылаясь на Платона, излагает следующие типы страстей:

Первая из них – удовольствие (*voluptas*) – приманка зла (как он [Платон] говорит), затем страдание (*dolor*), отпугивание и помеха для добра, потом болезнь и дерзость неразумных советчиков. К ним он добавляет и неумолимый гнев, а кроме того, льстивую надежду, которая бросается на все с безрассудной любовью (Эразм Роттердамский, электронный источник).

3. 4. Декарт

Декарт в трактате *Les passions de l'ame* (1649) (*Страсти души*) также провел подробный анализ отдельных эмоциональных состояний:

Установив, чем страсти души отличаются от всех других мыслей, думаю, что их можно в общем определить как восприятия, или ощущения, или движения души, которые относятся в особенности к ней и которые вызываются, поддерживаются и усиливаются некоторым движением духа (Kartezjusz 1986: 82; перевод: М. Д.).

Любопытным кажется утверждение Декарта о том, что душа осуществляет свои функции не как обычно предполагается в сердце („потому, что как бы в нем чувствуются страсти”), и не в мозгу („потому, что с ним связаны органы чувств”), а только в части мозга, расположенной глубже всех. Этим „центром”, находящимся в мозговом веществе, является маленькая железа – эпифиз. Таким образом, Декарт отвергает представление о том, что душа испытывает чувства в сердце, которое, по его мнению, реагирует на волнения подобно тому как боль в ноге чувствуется благодаря нервам ноги. По мнению французского философа, „волнение чувствуется как бы в сердце лишь благодаря небольшому нерву, который идет к нему от мозга”. Декарт обращает внимание также на существование определенного движения духа как причины всех чувств (Kartezjusz 1986: 88). В трактате указывается также роль человеческих страстей:

Необходимо отметить, что главное действие всех людских страстей заключается в том, что они побуждают и настраивают душу человека желать того, к чему эти страсти готовят его тело; так, чувство страха вызывает желание бежать, а чувство отваги – желание бороться; точно так же действуют и другие страсти (Kartezjusz 1986: 90; перевод: М. Д.).

Декарт подчеркивает, что можно научиться управлять своими чувствами и приобрести полную власть над ними, если приложить достаточно старания. Философ констатирует: „Нет души настолько слабой, чтобы при хорошем руководстве она не могла приобрести полной власти над своими страстями” (Kartezjusz 1986: 98; перевод: М. Д.).

Трактат состоит из двух основных частей. В первой из них Декарт перечисляет и описывает шесть простых и первобытных страстей: удивление, любовь, ненависть, желание, радость и печаль. Философ утверждает, что все остальные являются производными от этих шести. Во второй части Декарт анализирует отдельные, производные чувства: уважение и пренебрежение, великодушие и гордость, смирение и низость; почитание и презрение; любовь и ненависть; желание; надежду, страх, ревность, уверенность, отчаяние; нерешительность, мужество, смелость, соперничество, трусость, ужас; угрызения совести; радость и печаль; насмешку, зависть, жалость; самоудовлетворенность и раскаяние; благосклонность и признательность; негодование и гнев; гордость и позор; отвращение, сожаление, веселье. *Страсти души* заканчиваются абзацем: „Только от страстей зависит все благо и зло в этой жизни” (Kartezjusz 1986: 194; перевод: М. Д.).

Декарт понимает, что его классификация отличается от порядка, принятого в его времена. Ссылаясь на взгляды Св. Фомы Аквинского и Гийом дю Вейр, опровергает их гипотезу существования двух влечений в чувственной части души: чувств, касающихся добра и чувств, касающихся зла. Декарт обвиняет упомянутых выше философов в том, что они не принимают во внимание всех основных страстей, не говоря уже о детальном чувств, которые он описывает в трактате.

3. 5. Сьюзен Катерина Лангер

Среди философов, поднимающих вопрос музыки и эмоций, особое место занимает Сьюзен Катерина Лангер, германско-американская философ сознания и эстетики. В своей известной работе *Философия в новом ключе (Philosophy in a New Key)* Лангер указывает свою точку зрения на музыку и связанные с ней эмоции,

понимая музыку как символ, музыкальный смысл¹². Такой подход не является новым; как утверждает Фубини, Лангер подражает традиции формализма XIX века. Предложенная ей теория ведет к интуитивной интерпретации искусства (в том числе музыки), где музыкальный символ теряет свою коммуникативную функцию. Музыка становится моделью (символом) чувства и жизни, уловимой лишь непосредственно и интуитивно (Fubini 1997: 377–378). По мнению философа, она является символистским представлением чувства, имеющим специфическое значение:

Если музыка несет в себе какое-нибудь значение, то оно является семантическим, а не симптоматическим. „Значение” музыки заключено, очевидно, не в стимуле, вызывающем эмоции, а также не в сигнале, объявляющем о них; если музыка обладает эмоциональным содержанием, то она „обладает” им в том же самом смысле, в каком язык „обладает” своим концептуальным содержанием, то есть символически (Лангер, электронный источник).

Для Лангер музыка не является чувством, не является также языком. Бесплезным считает именованье музыкальных тонов – словами музыки, гармонии – грамматикой музыки, тематического развития – синтаксисом музыки. Философ добавляет, что тонам не хватает того, что отличает слово от простой вокабулы, с другой стороны, у тона существует много аспектов, которые входят в понятие музыкального значения, не гармонии. Исследовательница утверждает также, что

поскольку формы человеческого чувства гораздо более сравнимы с музыкальными формами, чем с формами языка, музыка может раскрыть природу чувств детально и с такой правдивостью, которой язык не может достичь (Лангер, электронный источник).

Лангер доказывает, что сила музыки состоит в том, что, в отличие от языка, в определенном смысле она может быть реальной по отношению к чувству. Слова не обладают той двойственностью содержания, которая характеризует значимые формы музыки. Философ определяет музыку как логическое выражение чувств:

Музыка – это не причина возникновения чувств и не средство избавления от них, а их логическое выражение; даже если при этом она обладает своими особыми способами функционирования,

¹² Ср. другие работы, относящиеся к семиотике музыки: Nikolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris 1972; Gino Stefani, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo 1976; Michel Imberty, *Sémantique psychologique de la musique*, Paris 1978; Marcello Pagnini, *Lingua e musica*, Bologna 1974.

это делает ее несоизмеримой с языком и даже с презентативными символами типа образов, жестов и ритуалов (Лангер, электронный источник).

Цель рассуждений Лангер в работе *Философия в новом ключе* заключается в доказании, что музыка, во первых, это язык лишь в метафорическом смысле и нельзя ее понимать как средство коммуникации, во вторых – она не является спонтанной экспрессией чувств, а символистическим средством их выражения (Fubini 1997: 371).

3. 6. Жан-Поль Сартр

В *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939) (*Очерк теории эмоций*) Жан-Поль Сартр называет эмоцию не лишь определенным способом познания мира, а более того – преобразованием мира (Sartre 2006: 73–74). Философ подчеркивает, что эмоциональное поведение находится не в том же плане, что и любое другое поведение, потому что оно нереально. Согласно Сартру, поскольку эмоция переживается, невозможно выйти из нее в любой момент. Поскольку она истощается сама по себе, мы не можем ее остановить. Настоящая эмоция сопровождается убеждением в ее подлинность, поэтому эмоция – это феномен веры, а ее источник – спонтанная деградация сознания, переживаемая в мире. Сартр предполагает, что эмоции имеют тенденцию к постоянному укреплению личности, поэтому их можно назвать переживаемыми: когда сознание восстает против своей эмоции, последняя усиливается. Чтобы лучше данную констатацию понять, нужно помнить о двойственной природе тела, которое, с одной стороны, является объектом в мире, а с другой – непосредственным опытом сознания. То, что устанавливает эмоцию, это именно факт, что эмоция улавливает в объекте нечто, что бесконечно ее превосходит (Sartre 2006: 82–84). Интересной точкой зрения Сартра является название одной общей черты различных эмоций, а именно, что они составляют волшебный мир, объектом заклинания которого является человеческое тело.

Все эмоции обладают одной общей чертой: по их причине возникает один и тот же мир: жестокий, ужасный, мрачный, радостный и т. д., в котором, однако, отношение вещей к сознанию всегда и исключительно магическое. О мире эмоций следует говорить так же, как о мире сновидений или мире сумасшествия (Sartre 2006: 85; перевод: М. Д.).

Философ считает полезным и плодотворным работать над классификацией эмоций. Следует подчеркнуть, что Сартр обращает внимание на разницу между чувством и эмоцией. На примере радости философ различает радость-чувство, которое является состоянием баланса и адаптации, и радость-эмоцию, которая характеризуется определенным нетерпением. Французский ученый отвергает тезис о четырех основных типах эмоций, так как он замечает их гораздо больше. По его словам, только когда мы убедимся в функциональной структуре эмоций, мы придем к пониманию бесконечного разнообразия эмоциональных состояний (Sartre 2006: 78–80).

Сартр проводит дихотомическое разделение эмоций на целенаправленные эмоции и слабые эмоции. Целенаправленной эмоцией считает эмоцию, оторванную от самой себя, которая превосходит себя. Это не лишь банальный эпизод нашей жизни, такая эмоция – интуиция абсолюта. В целенаправленных эмоциях, через едва наброски поведения, через небольшие изменения в нашем физическом состоянии мы улавливаем объективные качества объекта. В свою очередь, слабые эмоции отражают легкий и эмоциональный характер вещей. Сартр подчеркивает роль намерения, которое является элементом, отличающим оба типа эмоций (Sartre 2006: 85–86).

Завершая свои рассуждения, Сартр констатирует, что аспект мира, который является полностью связным – это именно магический аспект. Философ определяет эмоцию как внезапное преобразование сознания в нечто волшебное. Он не рассматривает эмоции как временного расстройства тела и разума, исходящего извне и нарушающего психический аспект жизни. Наоборот, по мнению философа, эмоция – это возвращение сознания к магической установке, одной из ключевых установок, необходимых для нее, с возникновением коррелятивного, волшебного мира. Замечая связь между эмоциями и сознанием, Сартр подчеркивает, что эмоция – это не случайность, а способ функционирования сознания, один из способов понимания эмоцией своего существования-в-мире. Философ подытоживает, что изучение эмоций требует сочетания психологической регрессии и феноменологической прогрессии по отношению к эмпирическому познанию (Sartre 2006: 90; 94).

4. Эмоции в психологической перспективе

Владислав Витвицки (1878–1948), польский психолог, философ и историк философии, а также теоретик искусства, артист, известный также как переводчик произведений Платона, который считается одним из основоположников польской психологии, предложил дихотомическое разделение эмоциональных состояний на автопатические и гетеропатические. Автопатические состояния можно переживать независимо от мыслей об отношениях борьбы или партнерства с другими живыми существами. Иными словами – это состояния, которые можно испытать даже на необитаемом острове. Гетеропатические состояния – это наоборот – состояния, в которых мы цепляемся или отворачиваемся от других живых существ. Говоря языком чувств, мы можем любить эти существа, ненавидеть их, презирать, поклоняться, сочувствовать им, поэтому относимся к ним положительно или отрицательно. Мы также можем ощущать гетеропатические состояния по отношению к себе, а также к неодушевленным предметам (Witwicki 1994: 238–240). Витвицки детально разделяет чувства, характерные для этих двух состояний, что можно проиллюстрировать следующим образом:

1. Автопатические чувства:

- 1.1. чувства, связанные с объектами репрезентаций (удовольствия и неприятности, которые мы ощущаем посредством зрения, слуха, вкуса, обоняния, а также через кожу и другие части организма, напр., чистый воздух, гладкие предметы, измятости, шумы);
- 1.2. чувства, связанные с актами репрезентаций (связанные с потерей некоторого смысла);
- 1.3. чувства, связанные с содержанием репрезентаций (названные также эстетическими чувствами);
- 1.4. интеллектуальные чувства (напр., чувство невежества, чувство ясности, удивление);
- 1.5. чувства ценности (напр., имущество, здоровье, доброе имя; недостаток, опасность).

2. Гетеропатические чувства:

- 2.1. чувства к более сильным от себя друзьям (напр., честь, справедливость, благодарность);

- 2.2. чувства к равным себе друзьям (напр., дружба, убеждение в доброте, лояльность);
- 2.3. чувства к более слабым от себя друзьям (напр., заботливость, жалость);
- 2.4. чувства к более сильным от себя врагам (напр., унижение, зависть, соперничество);
- 2.5. чувства к равным себе врагам (напр., неприязнь, ненависть, гнев);
- 2.6. чувства к более слабым от себя врагам (напр., презрение, отвращение, пренебрежение).

В дополнение к вышеупомянутому, касающемуся наиболее важных жизненных ситуаций партнерства и конфронтации, Витвицки также характеризует общие гетеропатические тенденции, которые он делит на:

- а) склонность к унижению других,
- б) склонность к унижению себя,
- в) склонность к возвышению других,
- г) склонность к возвышению себя.

Исследователь подчеркивает, что прочные и однородные отношения встречаются редко. Вышеупомянутые эмоциональные реакции и тенденции являются компонентами более сложных эмоциональных состояний и процессов, среди которых Витвицки упоминает:

- 1. любовь,
- 2. нравственность,
- 3. религиозность,
- 4. художественную склонность (Witwicki 1994: 241–351).

Камиль Имбир, польский психолог, связанный с Варшавским университетом, обращает внимание на дуализм эмоций, заключающийся в разграничении двух относительно независимых систем оценки. В основе этих систем лежат автоматические (гомеостатические и гедонистические) или рефлексивные (связанные с концептуальными стандартами „я” и общими стандартами добра – зла) механизмы формирования аффективных реакций. Таким образом, мы получаем разделение на эмоции с автоматическим происхождением и эмоции с рефлексивным происхождением. Ссылаясь на работы Антонио Дамасио, Имбир объясняет эмоции автоматического генезиса с помощью немедленной реакции на изменения. Эта реакция

основана на биологической ценности, то есть на свойстве, которое влияет на эволюционный успех. Иными словами – все, что способствует выживанию, оценивается положительно, все, что не способствует выживанию – оценивается отрицательно. Эмоции автоматического происхождения проще, отчасти врожденные, и основаны на внутренних источниках, связанных с поддержанием гомеостаза. Эмоции второго типа, рефлексивного происхождения, заключаются в сравнении стимула с вербализованными, концептуальными стандартами оценки. Из-за своей сложности этот тип эмоций является более поздним с точки зрения эволюции. Поэтому они активируются реже; для них характерны использование концептуального кода и низкая субъективная достоверность сделанных оценок, что является результатом учета многих критериев оценки (Imbir 2018: 29–31; Imbir 2012).

Роберт Плутчик, автор психозволюционной теории эмоций, предложил более сложное понимание природы эмоций. На основании лексических данных психолог выделил 8 основных эмоций – реакций на раздражители, составляющих противоположные пары:

1. реакции на новое – старое: Неожиданность в сравнении с Ожиданием – эмоции наиболее первобытные в филогенетическом и онтогенетическом развитии;
2. Страх в сравнении со Злостью – реакции на угрозу, способствующие отказу или сопротивлению (злость, понимаемая как положительная эмоция, позволяющая справиться с опасностью);
3. Отвращение в сравнении с Любовью – реакции, защищающие от контакта с чем-нибудь отвратительным (как, например, возможность инфекции) или мотивирующие к стремлению к чему-нибудь приятному;
4. Печаль в сравнении с Радостью – с точки зрения эволюции наиболее поздняя пара: печаль способствует успокоению, смирение с ожидаемой неприятностью, радость побуждает к стремлению и поддержке контакта (Imbir 2012: 31).

Ядвига Пузынина отмечает, что психологи часто делят чувства на низкие (например, гнев и нежность) и высокие (например, дружба, благодарность или бескорыстная любовь) (Puzynina 2000). Исследовательница указывает также на другую дихотомическую типологию чувств:

1. простые чувства – неприятности и удовольствия (переживания, к которым относятся гнев, страх, печаль, радость, а также жажда, голод, сексуальное напряжение);
2. сложные чувства – иначе высокие (свойственные только человеку и связанные с культурой), называемые эмоциями (например, любовь, дружба, ревность, жадность).

К тому же, исследовательница напоминает о еще одном, признанном психологами, разделении – дифференциации чувств по их длительности. Ссылаясь на Влодзимежа Шевчука и опираясь на этот критерий, Пузынина выделяет *аффекты* (короткой длительности), *настроения* (средней длительности) и *чувства* (самые длительные).

В свою очередь, Януш Рейковски пользуется исключительно термином *эмоция*, отмечая среди эмоциональных процессов три компонента:

1. аффективный, т. е. состояние удовольствия или неприятности, вызванное контактом с определенным фактором;
2. стимулирующий (различной силы);
3. содержащий, связанный с оценкой того, как направлен фактор, влияющий на человека (Reykowski 1992: 13–14).

Агнешка Миколайчук (Mikołajczuk 2011) указывает, что большинство психологов считают, что каждому человеку доступен ограниченный набор основных эмоций, т. е. таких, которые:

1. являются общими для всех людей (выявляются на ранних этапах онтогенеза и узнаваемы вне зависимости от культуры);
2. являются врожденными, эволюционно мотивированными;
3. наблюдаются у высших животных (напр., обезьян, собак, слонов и т. д.);
4. включают особые механизмы возбуждения центральной нервной системы и специфические физиологические и экспрессивные реакции;
5. являются произвольными, быстро и автоматически активируются в ответ на определенные типы ситуаций;
6. связаны с узнаваемыми, независимо от культуры, специфическими типами событий, интерпретируемыми как причинные события этих чувств;
7. являются основой для понимания других, более сложных и культурно обусловленных чувств.

Американская социолог, Арли Рассел-Хохшильд принимает во внимание два основных подхода к эмоциям и чувствам в социальной психологии: организменный и интерактивный¹³. Согласно организменному подходу, ключевые вопросы касаются взаимоотношений между эмоциями и биологическими „инстинктами” или „импульсами”. Рассел-Хохшильд указывает, что понятие эмоций в основном относится к тем фрагментам опыта, в которых нет противоречия между аспектами собственного „я”. Человек „изливает” эмоции, „переполняется” ими, а социальные факторы не воспринимаются как влияющие на контроль над эмоциями. Скорее, эмоции определяются настойчивостью и универсальностью, как в случае рефлекторной реакции или реакции на чихание. Это предполагает, что с ними легко справиться (Russell-Hochschild 2012: 215–216). В организменной парадигме подчеркивается роль жестов или экспрессии, которые, как утверждает Дарвин, возникли в доисторический период и сохранились как „полезные сопутствующие привычки”. Таким образом, теория эмоций для него – это теория жестов¹⁴.

В свою очередь, Зигмунд Фрейд указывает на тревогу как на модель всех других эмоций, как на ту, которая приводит к выработке „я” различных защитных механизмов. В отличие от Дарвина, значение чувств, даже если они часто остаются в неведении, играет для Фрейда ключевую роль. В ранних работах Фрейд объясняет эмоции и аффекты подавленным либидо, проявляющимся в форме напряжения и страха.

Американский философ и психолог, Уильям Джеймс, с другой стороны, понимает чувство как сознательную реакцию разума на инстинктивные изменения. В *Принципах психологии (Principles of Psychology, 1890)* он объясняет свое предположение следующим образом:

Суть моей теории в том, что физиологические изменения происходят непосредственно в результате восприятия стимулирующего факта, и что наше восприятие этих изменений во время их возникновения является эмоцией (цит. за: Russell-Hochschild 2009: 226–230; перевод: М. Д.).

¹³ Согласно Рассел-Хохшильд, организменный подход возник из работ Чарлза Дарвина, Уильяма Джеймса и ранних работ Зигмунда Фрейда, в то время как интерактивный подход – из работ Джона Дьюи, Ханса Герта, Чарльза Райта Миллса и Ирвинга Гофмана.

¹⁴ Дарвин в своей книге *О выражении эмоций у человека и животных* утверждает: „любые движения или изменения, происходящие в любой части тела – виляние хвостом собаки, подергивание ушей лошади, пожатие плечами человека или расширение капилляров на коже – вполне могут служить для выражения чувств” (Darwin 1988: 58).

В интерактивном подходе, предполагающем существование биологических факторов, Джеймс подчеркивает роль социальных факторов, которые более точно и эффективно проникают в эмоции. Эмоции рассматриваются как механизм психобиологической адаптации, аналогичный другим адаптивным механизмам, таким как холодная дрожь и потоотделение. Однако, эмоции отличаются от последних тем, что включают мышление, восприятие и воображение. Джон Дьюи, один из представителей интерактивной парадигмы, в книге *Природа и поведение человека: введение в социальную психологию (Human Nature and Conduct: An Introduction to Social Psychology)*, утверждает, что существует множество первобытных или инстинктивных действий, которые выражают интерес или разочарование в зависимости от ситуации, на которую они реагируют. В его понимании, например, страх и гнев не имеют общего начала во врожденной тенденции, однако становятся собой, приобретая форму исключительно в социальном контексте. Ханс Герт и Чарльз Райт Миллс, другие представители интерактивного подхода, выделяют три аспекта эмоций: жест, сознательный опыт и физиологический процесс. Ирвинг Гоффман, аналогично интересу Фрейда к тревоге, изучал смущение и стыд в социальных ситуациях (Russell-Hochschild 2009: 231–235).

В свою очередь, польский психолог Станислав Герстманн подчеркивает, что среди аффективных чувств наиболее часто подвергаются анализу чувства гнева и страха. Теоретическим принципам их разграничения Герстманн посвятил значительную часть своей работы *Problemy teorii emocji* (1963) (*Проблемы теории эмоций*).

5. Эмоции в языковедческой перспективе

5.1. Вербализация эмоций

Несмотря на то, что об эмоциях и чувствах сложно говорить¹⁵, а тем более их систематизировать, лингвисты предпринимают различные попытки описать,

¹⁵ Здесь стоит привести слова Анны Вежбицкой: „чувство — это то, что чувствуешь, а не то, что переживается в словах. В словах можно записать мысли, невозможно в словах записать чувства” (Wierzbicka 1971: 30).

назвать и классифицировать эти психические состояния. Анна Пайдзиньска утверждает, что мы „постоянно пытаемся выразить невыразимое” (Pajdzińska 1990).

Толковый словарь под ред. Т. Ф. Ефремовой объясняет вербализацию как реализацию мысли в устной речи. В свою очередь, *Словарь лингвистических терминов* Т. В. Жеребило предлагает следующую дефиницию: „вербализация (лат. *verbalis* – словесный) – это выражение мысли при помощи слов и форм языка” (Жеребило 2010: 56).

Рональд Лангакер называет вербализацию эмоциональных состояний когнитивным путем чувств (анг. *the emotional cognitive routine*), который Ивона Новаковска-Кемпна объясняет как процесс, который

чаще всего осуществляется посредством лексической фиксации имен существительных, называющих чувства, глагольных описаний отношений (с учетом испытывающего чувство субъекта, вызывающего это чувство события и его причины – объекта и субъекта чувства одновременно), а также – фразеологизмов, объясняющих описательно, о чем идет речь (Nowakowska-Kempna 2000: 25, перевод: М. Д.).

Польская исследовательница добавляет, что среди словообразовательных средств, полезных для вербализации эмоций, преобладают уменьшительно-экспрессивные, гипокористические или аугментативно-экспрессивные суффиксы, в то время как среди фонетических показателей важную роль играет насыщение текста тихими звуками при выражении положительных чувств или шумными и щелевыми при информировании о негативных переживаниях и неодобрении (Nowakowska-Kempna 2000: 25).

Вопрос вербализации негативных эмоций был затронут Верой Слипецкой (Слипецкая 2014), которая указывает, что вербализация отрицательных эмоций встречается в языке чаще, чем вербализация эмоций с положительным оттенком, о чем свидетельствуют, по мнению исследовательницы, словари. Тот же тезис выдвигает Виктор Шаховский, который добавляет, что – несмотря на то, что в повседневной жизни отрицательные эмоции используются реже – в сравнении с положительными эмоциями их репертуар более обширен. Более того, положительные эмоции в разных культурах, по мнению исследователя, более однозначны (Шаховский 2016: 18).

В. Витвицки перечисляет две группы информации, на которой опирается наше знание чувств, и на основе которой мы вербализуем чувства: первая – это „названия эмоциональных состояний и склонностей к определенным чувствам”, вторая – это „описания”. Описания могут быть двоякими: когда мы описываем само сложное эмоциональное состояние и перечисляем его эмоциональные компоненты, мы имеем дело с прямым описанием, тогда как мы описываем не само эмоциональное состояние, а нечто, что позволит адресату угадать и воссоздать состояние в своем воображении – мы говорим о косвенном описании (Witwicki 1994: 227–228). Витвицки также указывает на особые типы описаний чувств, такие как: описание симптомов чувств, описание условий эмоциональных состояний, описание иллюзорных симптомов, возникающих под влиянием положительных и отрицательных желаний, и описания с использованием внешних объектов (например, описание одинокой кедровой сосны в творчестве Казимежа Пшервы-Тетмайера) (Witwicki 1994: 227–232).

Как утверждает Рассел-Хохшильд, названия, которые мы придаем эмоциям, относятся к тому, как мы понимаем данную ситуацию, а также к нашим предыдущим ожиданиям (Russell-Hochschild 2009: 243). Исследовательница отмечает, что в общедоступных лексикографических источниках можно найти более четырехсот наименований эмоций и чувств¹⁶.

5. 2. Классификация эмоций

Разнообразие эмоций и способов их обозначения заставляет многих исследователей пытаться их классифицировать. По словам Л. Г. Бабенко, список основных эмоций еще открыт как для психологов, так и для физиологов, причем психологи фиксируют более пятисот эмоций (Бабенко 1989: 7)¹⁷. Ниже приведены некоторые предложения по классификации эмоций, указанные в работах лингвистов.

Алексей Алексеевич Авдеев излагает типологию эмотивных функций, с указанием на адресата, выделяя шесть следующих групп:

1. эмотивные функции по отношению к самому себе;
2. эмотивные функции по отношению к адресату;
3. эмотивные функции по отношению к третьему лицу;

¹⁶ Ср. *Roget's Thesaurus; The Random House Dictionary of the English Language*.

¹⁷ В. Шаховский утверждает, что психологи насчитывают 5000 эмоций, большинство из которых не имеет лингвистической номинации (Шаховский 2016: 12).

4. эмотивные функции по отношению к состоянию, относящемуся к отправителю и его ситуации;
5. эмотивные функции по отношению к состоянию, относящемуся к адресату и его ситуации;
6. эмотивные функции по отношению к состоянию, относящемуся к третьему лицу и его ситуации (Awdziejew 1987).

В статье *Język ciała czy ciało w umyśle, czyli o metaforyce uczuć* (Nowakowska-Kempna 2000) Новаковска-Кемпна ссылается на мнение Юрия Дерениковича Апресяна, который констатирует, что для создания полного портрета такого понятия, как чувство, нужны следующие шесть последовательных фаз:

1. начало эмоции при физическом восприятии и умственном созерцании (причины эмоции);
2. рациональная оценка фактора, вызывающего эмоцию;
3. собственно чувство, или „состояние души” с приятным/неприятным оттенком;
4. желание продлить/прекратить стимул;
5. физиологическая неконтролируемая реакция организма на стимул, сочетающаяся со словарным запасом, выражающим внешние симптомы чувств;
6. контролируемые (добавим: тоже неконтролируемые) физические или вербальные реакции получателя на чувство, напр., утечка от страха, крик от радости.

Исследователь предполагает, что переживание чувств активирует шесть основных систем, каждая из которых имеет свой собственный лингвистический показатель, а именно: *ощущать* – для перцепции, *действовать* – для функций тела, *мыслить* – для интеллекта, *чувствовать* – для эмоций, *хотеть* – для волевого акта, *говорить* – для устной речи.

Ю. Апресян также утверждает, что чувства, особенно интенсивные, стоящие ниже основных, прототипических чувств, должны проявляться извне через жесты, мимику, движения, речь и конвенциональное поведение.

В свою очередь, Лукаш Малецки приводит классификацию Валерия Олеговича Леонтьева, который подчеркивает необходимость определения некоторого класса признаков, а именно:

1. знак эмоций: положительный (+) или отрицательный (-), который касается тона или субъективного ощущения, вызванного эмоцией (приятное/неприятное);
2. время возникновения эмоций (которые могут возникать до события, связанного с достижением-недостижением цели, предшествующие ему и являющиеся результатом оценки вероятности успеха-неуспеха – тогда говорим о предвосхищающих эмоциях; или могут возникать после события – тогда говорим о констатирующих эмоциях);
3. направленность эмоций (направленные на себя, на внешние объекты или на других людей);
4. источник происхождения эмоций (Małecki 2013: 15–16; ср.: Леонтьев, электронный источник).

Позиции лингвистов и психологов по отношению к классификации эмоций рассматривает Ядвига Пузынина (Puzynina 2000). Исследовательница отмечает, что основным разделением чувств, принятым в лингвистических трудах, особенно в работах Новаковской-Кемпной, является разделение на чувства событийного характера и чувства характера психической расположенности. Группа чувств событийного характера, или аффектов, включает, например, гнев и удивление, в то время как группа психической расположенности включает предрасположения (которыми могут быть, например, невеселые, радостные), настроения (грусть, радость) а также чувства-отношения (например, неприязнь, вежливость, дружба, очарование).

Совершенно иную классификацию предлагает Томаш Кшешовски, который в работе *Gramatyka angielska dla Polaków* распределяет чувства на две группы:

1. личные:
 - 1.1. положительные, напр.: радость, восхищение, удивление, удовлетворение;
 - 1.2. отрицательные, напр.: неудовлетворенность, разочарование, беспокойство;
2. по отношению к другим: приветствие, сожаление, благодарность, пожелания, враждебность.

Кшешовски указывает, что для выражения личных чувств используются также восклицательные знаки, восклицательные высказывания, повторения слов, специальные фразы, а также употребление обстоятельств и глаголов в предложениях. Чувства по отношению к другим выражаются в специальных формулах, а количество языковых средств, используемых для выражения чувств, зависит от коммуникативной компетенции пользователя данного языка (Krzyszowski 1984).

Ссылаясь на других исследователей (Shweder, Haidt 2005), А. Миколайчук, придерживаясь мнения Пола Экмана, предлагает учесть от трех до девяти переживаний в качестве основных эмоций, которым на английском языке соответствуют следующие слова: 1. anger, 2. fear, 3. sadness, 4. happiness, 5. surprise, 6. disgust (и/или contempt), 7. shame, 8. love, 9. interest. По словам исследовательницы, на польском языке они могут быть выражены с помощью следующих единиц (используемых в переводах, хотя и не всегда полностью тождественных): 1. gniew/złość, 2. strach, 3. smutek, 4. radość/szczęście/zadowolenie, 5. zdziwienie/zaskoczenie, 6. wstręt/obrzydzenie (и/или pogarda), 7. wstyd, 8. miłość, 9. zainteresowanie¹⁸.

Анна Вежбицка не соглашается с таким подходом, называя эмоции, упомянутые Экманом, культурными артефактами английского языка, а не словами естественного языка. Итак, по мнению исследовательницы, *anger* отличается от *gniew*, *Wut* или *colère*, поскольку ни одно слово в определенном эмоциональном словаре не имеет точного эквивалента в другом словаре. Согласно Вежбицкой, значения слов, обозначающих эмоции, тесно связаны с определенными культурами, поэтому не существует названий эмоций, используемых во всех языках мира. Следовательно, нет оснований предполагать, что *anger* является первичной эмоцией. Таким образом, Вежбицка считает вопрос базовых эмоций открытым, несмотря на то, что она перечисляет их черты: универсальность, врожденность, скрытность и возможность реконструкции с их помощью сложных эмоций. По мнению лингвистики, названия эмоций следует определять в терминах сценариев-прототипов, которые предназначены для обеспечения строгого определения необходимых и достаточных условий для использования данного понятия (Kuś 2010).

5. 3. Лингвистические средства описания эмоциональных состояний

Людмила Григорьевна Бабенко подчеркивает, что уникальность эмоций заключается в разнообразии и богатстве языковых средств их выражения. К ним исследовательница относит лексику, фразеологические конструкции, интонацию, порядок слов, в то время как среди лексических средств перечисляет существительные, глаголы, прилагательные, наречия, категорию состояния

¹⁸ „Основные” эмоции Л. Г. Бабенко называет „универсальными”, обращая при этом внимание также на другие определения: „доминирующие”, „ключевые”, „ведущие” эмоции (Бабенко 1989: 9).

и восклицания (Бабенко 1989: 3). Схожую, более подробную классификацию предлагает Уршуля Енчень, которая отмечает, что вербализация эмоций может осуществляться в языке посредством: 1) субстантивных наименований чувств (напр., *грусть, отвращение*), 2) вербальных наименований чувств (напр., *радоваться, бояться*), 3) словосочетаний (напр., *радость от чужой беды, угрызения совести*), 4) фразеологических оборотов (напр., *быть на седьмом небе*), 5) фразем (напр., *к черту!*), 6) перифрастических конструкций (напр., *железная леди*), 7) восклицаний как чистого проявления эмоций (напр., *О времена, о нравы!*), 8) экспрессивных словообразовательных конструкций (напр., *лентяюга, матулечка, подскребочек*), 9) невысказанной эмотивности – импликатуры (напр., *Нам лучше закончить этот разговор*), 10) повторений слов (напр., *уйди, уйди!*), 11) аффектонимов, свидетельствующих о фамильярности (напр., *милый, дорогой, котик*), 12) семантических преобразований, напр. метафор, сравнений, риторических вопросов (цит. за: Dzienisiewicz 2019: 341).

В свою очередь, Маргарита Кожина к эмотивам зачисляет: 1) слова разговорной речи, фамильярного характера, низшего реестра, 2) многозначные слова, которые в переносном значении получают экспрессивную окраску и значение оценки, 3) слова, которые эмоциональность и экспрессивность получают благодаря словообразовательным префиксам (цит. за: Orzechowska 116–117).

Дорота Шумска отмечает, что в богатом репертуаре средств выражения эмоций вербальные показатели не занимают доминирующего положения. Исследовательница подчеркивает, что проявление чувств через текст редко принимает форму эксплицитных формул. Ссылаясь на работы Авдеева и Эльжбеты Лясковской, она указывает на приоритет эмоционально наполненной лексики, а также синтаксических, морфологических и даже просодических средств (Awdziejew 1983; Laskowska 1993). Шумска подчеркивает, что эмотивность часто вводится в акт коммуникации неявным образом как импликатура (ср. „Моя собственная дочь сделала это со мной”, как: „Я озлоблена, разочарована поведением дочери”, где показателем эмоций является модальное слово *собственная*). Далее автор констатирует, что информация о стандартных или нестандартных условиях высказывания имеет ключевое значение для правильного прочтения его намеренного значения, содержащего эмоциональные маркеры. Эти условия обеспечиваются прагматическим

контекстом и знанием характера интерактивной системы между отправителем и адресатом (Szumska 2000).

Малгожата Борек анализирует чувства, указанные как предикаты, выражающие психологический дискомфорт. В исследуемом материале, содержащем отрывки из русской литературы, автор рассматривает предикаты, выражающие страх, беспокойство и тревогу, стыд и смущение, печаль, тоску и отчаяние, сожаление, боль и обиду, гнев, злость и раздражение. На основании проведенного анализа Борек приходит к выводу, что в литературе часто встречаются три способа передачи информации о психическом состоянии субъекта, а именно: наименование состояния, прямое описание, косвенное описание (Borek 1999: 132).

Еще одно предложение выдвинуто Ренатой Родак, которая замечает эмотивную функцию во фраземах (Rodak 2000). Следуя Авдееву, исследовательница рассматривает эмотивность как „отдельную категорию прагматических функций, которая выражает интеллектуальную оценку наряду с эмоциональным отношением отправителя к представленному положению вещей”. Лингвистка, как и Шумска, подчеркивает, что при интерпретации эмотивных функций важно анализировать прагматическую ситуацию, в которой эти функции выполняются. При этом, функция выражения эмоций воспринимается как одна из наиболее сложных для классификации прагматических функций, так как часто бывает непросто определить границу между оценкой без эмоции, а именно эмоцией. Кроме эмоционально наполненных лексем и аналитических конструкций, существует группа терминов, предназначенных для выражения эмоций, таких как фраземы, восклицательные знаки, усилительные частицы и модальные слова. Среди эмотивных фразем Родак перечисляет:

1. выражения эмоций с положительной ценностью (напр.: *к счастью; слава Богу*),
2. выражения эмоций с отрицательной ценностью (напр.: *Господи!; еще чего*),
3. амбивалентные выражения – выражения эмоций без определенного положительного или отрицательного профиля (напр.: *о Боже; что ты*).

Ирина Павловна Назарова (2016) обращает внимание, что библейский словарный запас также обладает эмоциональной лексикой, однако словари не дают ее однозначной классификации. На основе отрывков романа *Мастер и Маргарита* М. Булгакова исследовательница пытается разделить языковые средства выражения эмоций на две группы:

1. непосредственно называющие чувства (к которым относятся существительные),
2. посредственно называющие в первую очередь соматические реакции (напр., бледное лицо).

В статье подчеркивается роль фразеологии, а также метафор и метонимий в языковом выражении чувств (Назарова 2016).

Андрей Евгеньевич Бочкарев также указывает на внешние симптомы эмоций как на один из способов их описания, подчеркивая, однако, что для лингвистического исследования эмоций необходимы конкретные примеры, взятые из засвидетельствованных источников. Для этого ученый использует *Национальный корпус русского языка*. К тому же, Бочкарев обращает внимание на наличие метафор при описании эмоций и чувств (которые, по мнению исследователя, не находятся в синонимической связи), таких как „чувство как источник”, „чувство как огонь”, „чувство как сила” и „чувство как жидкость” (Бочкарев 2017).

Еще одним способом вербального выражения эмоций могут быть аффектонимы, то есть апеллятивы, выступающие в форме слов или фраз, используемых в ситуациях особой фамильярности (Perlin, Milewska 2000). Их специфика заключается в том, что, в отличие от обычных прозвищ, они функционируют в основном только в отношениях между двумя людьми, а не в рамках группы. При этом, аффектонимы имеют более сильный эмоциональный характер (обычно положительный) и часто бывают нестабильными, даже случайными. Яцек Перлин и Мария Милевска отмечают, что в польском языке в функции аффектонимов в основном используются единичные существительные (напр., *rybko*; *ździebelko*), прилагательные (напр., *milutki*; *kochanieńka*), однако встречаются также и более сложные конструкции (напр., *moje słonko za chmurami*), в основном в уменьшительной форме (напр., *sreberko*; *tluścioszku*), в том числе разной степени (напр., *dzióbdziusiu*; *pysiaczku*), обычно в форме звательного падежа (ср. Kuligowska 2010).

Эльжбета Ляковска (Laskowska 1992: 11) отмечает, что в лингвистических трудах различаются два типа показателей:

1. показатели конкретных чувств, понятных без контекста и ситуации (напр., *любить*, *восхищаться*, *беспокоиться*);
2. показатели, не называющие конкретные чувства, а выражающие их в конкретных ситуациях (напр., *ой*, *а там*, *к сожалению*).

Экспрессивную функцию Ляковска замечает во второй группе показателей. Автор задается вопросом, существует ли в языке феномен, который можно было бы назвать „выражением чистой эмоции”, и излагает позиции других исследователей на эту тему. Рената Гжегорчикова в качестве примера выражения чистых эмоций приводит уменьшительные и увеличительные слова, в то время как Анна Вежбицка указывает на восклицательные знаки (и Ляковска согласна с этой точкой зрения) (Laskowska 1992: 51, ср. Wierzbicka 1968).

Когнитивный подход к эмоциям представлен в работе Гульфии Сейтшарифовны Муллагаяновой, в которой исследуемые единицы указаны как тематическое поле данного концепта, представляющего собой определенную эмоцию. Исследовательница обсуждает разнообразие полей, используемых для изучения эмоций, в том числе функционально-семантическое, номинативно-функциональное, лексическое и фразеологические поля (Муллагаянова 2010).

Божена Серадзка-Базюр рассматривает чувства с точки зрения частей тела, выступающих в качестве лексем из семантического поля эмоций. Автор использует метафорический подход к понятию сердца в произведениях Яна Кохановского и, используя методологию когнитивизма, рассматривает сердце как предмет чувств, существо, переживающее эмоции (напр., *сердце, которое тоскует*), предмет чувств и мышления и даже черту характера (напр., *сердце – это смелость*) (Sieradzka-Baziur 2000).

Виктор Шаховский отмечает, что при выражении эмоций язык тела и жесты превосходят вербальный язык благодаря надежности, скорости, честности и качеству сообщения. Обсуждая язык, исследователь подчеркивает, что эмоции отражаются во всех его аспектах, т. е. в лексике, грамматике (синтаксисе и морфологии) и фонетике (интонации) (Шаховский 2016: 17, 21). По мнению лингвиста, в области лексики эмоции могут быть вербализованы с помощью:

1. слов, называющих и обозначающих эмоции;
2. слов, описывающих эмоции;
3. слов, выражающих эмоции (Шаховский 2016: 34).

5. 4. Избранные работы, посвященные вопросу определенных эмоций

Много места в лингвистической литературе отведено изучению индивидуальных эмоциональных состояний. Вопрос эмоций характеризуется многогранностью: в современных работах, посвященных эмоциям, преобладают когнитивный и контрастивный подходы, однако встречаются и другие: лингвокультурный, прагматический, структуралистский, генеративный, диахронический, семантический. Часть трудов для описания природы эмоций использует этимологические и фразеологические модели, словообразовательную мотивацию. Количество работ, в которых эмоции обсуждаются с лингвистической точки зрения достигает нескольких десятков тысяч (опираясь на данные научной электронной библиотеки КиберЛенинка: <https://cyberleninka.ru/>). Невозможно перечислить все труды, описывающие определенные эмоции и чувства, поэтому здесь приводим лишь избранные работы, посвященные радости, стыду, любви, гневу, благодарности, ревности, ненависти, страху, удивлению, восхищению.

Некоторые исследователи указывают, что самое большое количество работ о эмоциях касается любви, из-за ее прототипического характера (ср. работы: Lewis 1968, Wierzbicka 1971, Wojtyła 1982, Zaron 1985, Bierwiazzonek 2000, Jakubowicz 2000, Sawicka 2000, Sieradzka-Baziur 2000). На наш взгляд, обширная литература описывает радость (ср. монографии: Mikołajczuk 2009, Mikołajczuk 2013, Sieradzka-Mruk 2016), а также гнев (ср. Mikołajczuk 1999, Mikołajczuk 1996, Mikołajczuk 2000, Глебкин 2010, Камалова 2017) и страх (ср. Малецки 2013, Булатова 2016). Стыд и ревность также представляют собой интересный исследовательский объект, возможно из-за их сильной культурной обусловленности (Jędrzejko 2000, Przepiórka 2008). Меньше интереса лингвисты уделяют таким эмоциям, как благодарность (ср. Szcześniak 2008, Watkins 2008), ненависть (ср. Libura 2000), удивление (ср. Бочкарев 2018), восхищение (ср. Погожая 2010).

Глава вторая

Тексты русской музыкальной критики как источник эмотивной лексики

Настоящая глава обсуждает, во-первых, рецензию с точки зрения теории литературы, во-вторых, представляет историю возникновения этого жанра в России и его функционирование в современном дискурсе. В-третьих, основу этой части работы составляет сравнительный анализ впечатлений от музыкальных событий, описываемых рецензентами, с авторскими комментариями композиторов, помещенными в ноты.

I. Рецензия как текст музыкальной критики

1. Рецензия как жанр текста

Существует много определений рецензии как жанра, объясняющих ее как тип речевых актов, диалог дискурсов, систему кодов. Все они учитывают критический аспект рецензии и связанную с ним оценку данного произведения. За *Издательским словарем-справочником* рецензию можно понимать как „критическое сочинение, в котором содержится разбор и оценка произведения”. Авторы словаря различают внешнюю (печатную) и внутреннюю рецензии. Последняя, в свою очередь, может быть внешнеиздательской и внутрииздательской (Мильчин, электронный источник).

Различая три главных способа отображения действительности в журналистике:

1. фактографический,
2. аналитический,
3. наглядно-образный,

основанных на уровнях „проникновения” познающего субъекта в объект, специалист по творческим проблемам журналистики, Александр Алексеевич Тertyчный, зачисляет рецензию ко второму типу. Аналитический способ отображения, по мнению исследователя, нацелен на проникновение в суть явлений и на выявление скрытых взаимосвязей предмета отображения. Тertyчный утверждает, что

главным становится обращение его к различным проблемам выбора эффективных путей развития общества, а также выявление причин, условий, тенденций развития событий и ситуаций, изучение оснований, мотивов (...), оценка значимости различных феноменов, определение обоснованности тех или иных точек зрения, концепций, идей (Тертычный, электронный источник).

Как отмечает исследователь, слово *рецензия* (из лат. языка *recensio*) в переводе означает „просмотр, сообщение, оценку, отзыв о чем-либо”. Таким образом, *рецензия* – это жанр, основу которого составляет отзыв (прежде всего критический) о произведении художественной литературы, искусства, науки, журналистики и т. п. А. Тертычный дает пример типологии рецензий, различая их:

1. по размеру (большие гранд-рецензии и маленькие мини-рецензии),
2. по числу анализируемых произведений (монорецензии, в которых анализируется одно произведение, и полирецензии, в которых производится разбор двух или более произведений),
3. по теме рецензии (литературные, музыкальные, театральные, кинорецензии и т. д.).

Автор отмечает, что рецензии на театральное, музыкальное событие, а также кинорецензии требуют от критика оценки не только исполнительского коллектива, но также каждого музыканта или актера, режиссера, дирижера – отдельно. Дело еще осложняется, если, к примеру, музыкальное произведение имеет свой литературный или художественный первоисточник. Для музыкального критика согласовать все эти слои интерпретации бывает непростой задачей (Тертычный, электронный источник).

К тому же, от музыкального критика требуется хорошо развитого ассоциативного мышления, тонкого эстетического вкуса и широкого кругозора. Он должен уметь вникнуть в мир художника и при этом не потерять себя. Все это позволяет музыкальному критику выполнять свою главную задачу: оценивать музыкальное творчество на высоком профессиональном уровне. Авторитетность критика, в понимании известного лингвиста Владимира Владимировича Богданова, основывается на его энциклопедической доминации, лингвистической компетенции и коммуникативном лидерстве (Богданов 1990).

Интеллектуальный аспект текстов критики позволяет констатировать, что она является фундаментальным компонентом артистической жизни (Jabłoński 2009: 254). По мнению Лидии Александровны Птушко, тексты музыкальной критики можно

назвать „словесной композицией”, а музыковедение – видом художественной литературы о музыке (Птушко 2010: 119). В основе музыковедческой деятельности лежат общие музыкально-эстетические принципы, которые обуславливают эмоциональную экспрессию, сопряженную со стилистически обоснованной позицией и оригинальной интерпретацией, драматургическую стройность и точность образной характеристики, целенаправленность на аудиторию. „В процессе воздействия на слушателей, читателей, зрителей произведение становится «фактором общественного сознания»” (Раппопорт 1973: 31).

2. Музыкальная критика в России

Критические музыкальные тексты появились в русской традиции в период XVIII – начала XIX вв. наряду с формированием в России музыкальной жизни. Данное явление возникло в итоге далеких путешествий и связанным с ними знакомством с западной культурой, а также, следовательно, присваиванием русской аудиторией новых слушательских и зрительских практик. В этот период русские дворцы и залы открываются на европейскую музыку, особенно итальянскую и французскую оперу. Наряду с ними начинает звучать и русская музыка (Полонский, Андриевская 2014). Впоследствии, в 30-х гг. XVIII в. в „Примечаниях на ведомости”, приложении к газете „Санкт-Петербургские ведомости”, стали регулярно появляться заметки и краткие сообщения о событиях музыкальной жизни российской столицы. Предметом этих сообщений стали оперные спектакли, а также имевшие музыкальное сопровождение торжественные церемонии, балы и другие празднества. Стоит отметить, что, кроме кратких сообщений и заметок, появлялись и более развернутые публикации, такие как „О позорищных играх, или комедиях и трагедиях”. Написанная анонимным автором в 1733 г. статья знакомила русскую публику с новыми видами искусств, особенно с оперой. В 1737 г. в „Примечаниях на ведомости” появилось ученое рассуждение, принадлежавшее Якову Яковлевичу Штелину, мемуаристу, деятелю Российской Академии наук, человеку многих талантов (занимался, между прочим, медальерным искусством, строением фейерверков и картографией), живо интересовавшемся развитием искусства в России, а также автору обширного трактата об опере: *Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера*. Написанные ярким, образным языком, полные точных наблюдений

и характеристик, хотя и довольно лаконичные рукописи Я. Я. Штелина позволяют проследить смену вкусов, тенденций и художественных ценностей в русском искусстве на протяжении нескольких десятилетий.

Вторая половина XVIII в., вместе с развитием музыкальной жизни, привнесла потребность комментария, способного передать своеобразие музыки, а также своеобразие музыкального текста с учетом не только его культурного и исторического контекстов, но и ощущений автора и аудитории. Стоит отметить, что с развитием музыкальной культуры появилась необходимость открытого обсуждения событий. Сообщения все чаще сопровождались оценочным комментарием, открывая свою полемическую способность. Примером может послужить статья русского драматурга и актера Петра Алексеевича Плавильщикова в журнале „Зритель” с 1792 г., в которой автор, высмеивая итальянскую оперу, критикует благоговение великосветской публики перед всем иностранным (Полонский, Андриевская 2014).

Аделина Эдуардовна Семенова указывает на огромное и растущее количество статей о музыке, о чем свидетельствуют данные: до 1840 г. были опубликованы 5706 статей и заметок, в 60-е годы их количество достигло 19786, а 70-е составили 29223 критических материалов о музыке. Исследовательница называет 70–90-е годы XIX в. первым этапом развития музыкальной журналистики в России. В это время возникает особый интерес к фольклору, который отражается в художественной стилизации содружества „Могучая кучка” и множеству сообщений и заметок в газетах разных губерний, где речь идет об обрядах, песнях и т. д. Примером может послужить цикл сообщений „Песни Архангельской губернии”, который печатался в течение апреля и мая 1872 г. в 8 номерах „Архангельских губернских ведомостей”. Первыми музыкальными журналистами становятся композиторы, как действующий в то же время Петр Ильич Чайковский, который размещает свои отчеты в пяти номерах „Русских ведомостей” (Семенова 2014).

Постепенно, однако, композитора-критика (музыканта-критика) заместил критик-профессионал. Авторами публикаций о музыке становились музыковеды, в то время как редакторами отделов культуры были видные деятели искусств. По мнению Семеновой, „это был период, утверждающий позицию профессионалов, один из самых важных этапов в формировании общественного мнения”.

Важной фигурой XIX века русского музыкального общества стал князь Владимир Федорович Одоевский, русский писатель, мыслитель, издатель ряда

журналов и альманахов, который считается первым настоящим русским музыковедом. Его творчество связано с Романтизмом – периодом, когда обрела свое бытие русская музыкальная критика. Язык писем В. Ф. Одоевского, отличавшийся глубокой аналитической мыслью, ясностью, живостью и образностью, был богат сравнениями и метафорами. К тому же, увлекаясь мыслями Ф. В. Шеллинга, музыковед подчеркивал связь музыки с философией. Его музыкально-философская концепция считается ярким явлением в области русской аналитико-критической мысли о музыке XIX в.

Другими выдающимися личностями второй половины XIX века были Владимир Васильевич Стасов, известен также тем, что в статье „Славянский концерт г. Балакирева” (1867) впервые употребил название *Могучая кучка* по отношению к творческому содружеству русских композиторов, усматривающих свою цель в воплощении русской национальной идеи в музыке, а также композитор Александр Николаевич Серов, заведший музыкальным отделом в „Музыкально-театральном вестнике”, журнале „Искусство”, издававший газету „Музыка и театр” и рассматривавший в своих работах широкий круг актуальных проблем зарубежной и отечественной музыки.

В связи с изменениями в музыкальном языке начала XX века, порождающим новаторские произведения А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, а также других, зарубежных композиторов, появились поиски нового языка музыкальной критики, который не мог остаться в стороне от происходивших в стране перемен и от новых идейно-эстетических направлений в искусстве (Полонский, Андриевская 2014).

А. Э. Семенова выделяет три этапа становления советской музыкальной критики:

1. 1917–1922 гг. (до появления музыкальной периодической печати);
2. 1923 г. (появление журналов о музыке) – 1929 г. (установление линии Российской ассоциации пролетарских музыкантов – РАПМ). В это время выходит много статей о революционной музыке, а также многочисленных специализированных газет и журналов, напр.: „Музыкальная новь”, „Музыкальная культура”, „Музыка и революция”, „Музыка и Октябрь”, „Современная музыка”;
3. 1929–1932 гг. (до Постановления ЦК ВКП(б) „О перестройке литературно-художественных организаций” от 23 апреля 1932 г.). С этого времени

прекращают существование периодические издания о музыке „Пролетарский музыкант” и „За пролетарскую музыку”, в то время как журнал „Советская музыка”, первый номер которого вышел в январе 1933 г., остается единственным специализированным изданием о музыке до 1957 г.

Во время войны в советской печати продолжают появляться публикации о музыке, среди которых следует отметить „Триумф антифашистской симфонии” об исполнении „Седьмой симфонии” Д. Д. Шостаковича в различных городах СССР в период войны, опубликованная в 3-м номере „Звезды” с 1943 г. автором Валерианом Михайловичем Богдановым-Березовским. Во время оттепели важным событием оказался II съезд Союза композиторов 28 марта 1957 г., во время которого отметился доклад упомянутого выше Д. Д. Шостаковича. В 1957 г. выходит 1-й номер журнала „Музыкальная жизнь”, в 70-е и 80-е годы, вместе с возникновением новых композиторских техник и нового типа художника, тексты о музыке появляются в массовой печати и новых журналах: „Музыка и время”, „Музыкальное обозрение” (Семенова 2014).

Опираясь на обзор музыкальной печати в России, Семенова приходит к выводу, что „каждый этап развития музыкальной журналистики характеризуется определенным образом автора, выражением авторского «Я» в текстах о музыке: журналист-музыкант, журналист-критик, журналист-идеолог, журналист-исследователь и, наконец (в современной музыкальной критике), журналист-информатор” (Семенова 2014: 130).

3. Современная музыкальная критика

На протяжении десятилетий музыкальная критика формировала эстетические вкусы аудитории, их предпочтения, выполняла функцию интегратора процессов музыкальной культуры. Сегодня, однако, данный вид аналитики выполняет прежде всего развлекательную функцию, не требуя для своего создания высокого профессионализма автора.

Максим Алексеевич Демчук указывает на четыре наиболее значимых изменения, которым подверглись музыкальные рецензии:

1. уменьшение размера рецензии (важно, чтобы читатель познакомился с текстом за 3–4 минуты);

2. увеличение информационной составляющей;
3. минимизация аналитической составляющей;
4. недосказанность при задействовании максимального количества тем.

Эти изменения вызваны, по мнению автора, ускорением темпа жизни, писанием текстов с расчетом на публикацию на сетевых платформах и акценте, сделанном на рыночных отношениях, что повлияло на возникновение так называемой музыкальной журналистики (Демчук 2017).

Обсуждая современную музыкальную интернет-критику, Томаш Кеник (Kienik 2012) различает ее пять „обликов“:

1. клоны, т. е. копии рецензий, помещенных в печати, в электронном виде (на почве русской музыкальной критики такие „клоны“ размещаются, например, в журнале „Музыкальная жизнь“);
2. блоги, т. е. интернет-сайты, веденные определенными музыкальными критиками (в России известным блогером является Петр Глебович Поспелов: <http://www.ppospelov.ru/>);
3. форумы, т. е. интернет-форумы, на которых обсуждаются текущие музыкальные события, например конкурсы (среди русскоязычных форумов, посвященных классической музыке, отмечается classicalforum.ru);
4. пресс-румы или пресс-центры, т. е. виртуальные центры печатной информации и рецензии, которые помещаются на сайтах филармонии, оперы и других культурных центров (например, пресс-центр Московской филармонии: <https://meloman.ru/press/>);
5. интернет-сайты, на которых бесплатно помещаются публикации как опытных критиков, так и молодых новичков в этой области, не имеющие печатной версии (такого типа площадкой в России является <http://os.colta.ru/>).

3.1. Музыкальная критика и музыкальная журналистика

Различия между музыкальной критикой и музыкальной журналистикой подробно рассматривает Марина Геннадьевна Чурсинова. Музыкальную критику она определяет как отражающую характер мыслительной деятельности – художественно-оценочной по своей природе, направленной на творческий аспект музыкального процесса. С другой стороны, по мнению исследовательницы, термин

„музыкальная журналистика” отражает форму реализации особой музыкально-литературной деятельности, принадлежащей системе прикладного музыковедения. Таким образом, музыкальная журналистика может служить как музыкальной критике (оценочной мысли), так и музыкальному просветительству, популяризации и пропаганде, любой публицистике, направленной на музыкально-культурный процесс.

Чурсинова делает попытку сформировать гипотетическую модель трех ключевых особенностей музыкальной журналистики:

1. предмета (так как музыкальная жизнь входит в предметную область журналистики, это оказывается одной из предпосылок возникновения в ней особого звена, сосредоточенного на отражении процессов музыкальной действительности),
2. цели (в отличие от музыкальной критики, ориентированной на коммуникацию „посвященных”, музыкальная журналистика должна выполнять культурно-формирующую функцию),
3. „алфавита” – системы используемых ею выразительных средств (чтобы „приспособить” язык массовой информации к общению на почве музыки, нужны специальные сведения – законы музыкального восприятия, которые требуется учитывать при „переводе” сложного языка музыки на язык массовой информации).

Чурсинова подчеркивает, что перед музыкальным журналистом стоит непростая задача научить слушателя сопереживания чувств и эмоций, заданных композитором, научить понимать суть эстетического эффекта, научить активно слушать. Задача музыкальной журналистики заключается не только в оценивании исполнения, но и в указании массовой аудитории сути музыкального творчества, синтезируя алфавит массовой информации и алфавит музыки с помощью особой стилистики и особых умений. Таким образом, подчеркивается роль профессионализма в области музыкальной критики (Чурсинова 2015: 23–24).

На этот аспект указывает также *Музыкальный словарь Гроува*, который толкует музыкальную критику как „профессиональную оценку музыкального творчества и исполнительства, что следом ставит вопрос о проблеме профессионализма, которая значима для современной музыкальной журналистской практики” (Гроув 2001: 449).

3.2. Музыкальная критика в свете теории дискурса

В процессе рецепции музыкальное произведение представляется как интерсубъективный культурный текст (в отличие от понимания этого произведения как текста музыкального, звукового, слухового) (Losiak 2012).

Если рассматривать музыкальную критику с точки зрения теории дискурса, то любая рецензия представляет собой дискурс автора рецензии о другом, первичном дискурсе, музыкальном произведении или живом исполнении музыки, уже состоявшемся когнитивно-коммуникативном событии. Так как объектом анализа предстает не сама действительность, а ее отражение в художественном, музыкальном произведении, она является разновидностью текстотипа рецензия, вторичным текстом.

Юрий Сергеевич Степанов показывает, что „дискурс – это «язык в языке», представленный в виде особой социальной данности”. По мнению исследователя, „дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счете – особый мир” (Степанов 1995: 44–45). Данное высказывание можно применить к текстам музыкальной критики, использующим характерные для мира классической музыки выражения, термины, профессиональную лексику, художественные приемы, такие как эпитет, сравнение, метафора (особенно ее синестетический вариант – подробнее см. гл. 4) и др. Следует учитывать также коммуникативный аспект дискурса, в данном случае дискурса рецензии, на который обращают внимание исследователи. К примеру, Валерия Евгеньевна Чернявская, учитывая два уровня понимания дискурса, определяет его как:

1. коммуникативное событие, зафиксированное в письменных текстах и устной речи;
2. совокупность тематически соотнесенных текстов (Чернявская 2013: 114–115).

Если применить данное высказывание к случаю музыкальной рецензии, она функционирует на обоих уровнях данного понимания дискурса.

Взаимодействие дискурса рецензента и дискурса музыкального события составляют ядро любого текста музыкальной рецензии. При этом, следует также учитывать дискурс слушателя, так как рецензент (музыкальный критик) одновременно является слушателем. Эти дискурсивные соотношения еще усложняются, если музыкальный критик одновременно является как частью аудитории, так и композитором. Такой случай касается, например, Петра Пospelова, известного

музыкального критика, музыковеда и композитора, чьи тексты использовались в качестве исследовательского материала настоящей работы. Следовательно, каждый музыкант-профессионал вступает в роль слушателя и критика. „Эта связь (воспринимающего и оценивающего сознания) абсолютно неразрывна, поскольку художественное воздействие музыки всегда рождает ее критическое осмысление” (Птушко 2010: 118).

По мнению Валерии Андреевны Эрман и Анны Витальевны Ермаковой, дискурс слушателя является в тексте музыкальной рецензии особой формой реализации дискурса рецензента, который может выбрать две основные стратегии: стратегию дистанцирования или стратегию идентификации со слушателем-реципиентом музыкальной рецензии (Эрман, Ермакова 2018а).

4. Музыкальный критик – теоретик или художник?

Музыкальный критик пользуется своим теоретическим знанием, слушательским опытом, врожденной эстетикой для того, чтобы оценить исполнение. Однако, кроме чисто теоретического аспекта, критик должен обнаружить художественный аспект своего восприятия искусства. Такой рецензент, вероятно, понимает разнообразие интерпретаций данного произведения. Параметры, отличающие критика от каждого другого потребителя культуры, это компетенция (обладающая теоретическим и артистическим аспектом; хорошо, если они находятся в состоянии равновесия), профессионализм, аккуратность, беспристрастность и разумность (Jabłoński 2009: 257).

Не существует одного идеального, образцового исполнения, к которому следует придерживаться. Даже один и тот же самый исполнитель никогда не передает те же самые чувства, те же самые оттенки эмоциональных состояний, так как он является живым существом, которое питается всем, что его окружает. И это должен учитывать музыкальный критик, высказывая свое мнение о „плохом” или „хорошем” исполнении. В связи с тем возникает вопрос: откуда рецензент знает, что исполнение можно назвать: „хорошим” или „плохим”? Что именно гарантирует высокие художественные впечатления слушателя (критика, аудитории)? Ответ кажется сложным, так как то, что для одного критика явится как „образцовое” исполнение, для другого будет примером скучных движений рук. С другой стороны, исполнители, вызывающие

своими нестандартными интерпретациями противоположные оценки (к примеру, пианисты Евгений Божанов, Георгий Осокин, Андрей Коробейников или Иво Погорелич, которые своими выступлениями на международных конкурсах им. Ф. Шопена в Варшаве и им. П. Чайковского в Москве вызвали скандал), никогда не представляют образцовых интерпретаций, а слушатель не знает, что его ждет во время концерта. Также среди музыкальных критиков найдутся приверженцы традиции и любители инновации в интерпретациях, повторяющихся на концертных площадках произведений, которые не боятся получить своего рода катарсиса или шока от необыкновенного исполнения. Тут возникает вопрос существования предела хорошего вкуса: где появляется безвкусица? У каждого слушателя, в том числе и критика, эта граница находится в другом месте, так как у каждого индивидуальное воображение о данном произведении, и следовательно, разные ожидания в связи с его исполнением. Музыкант-артист решает, в соответствии со своим характером и отношением к данному произведению (или композитору), как этот музыкальный шедевр представить – сосредоточиваясь на том, что прописано в нотах, или больше подчеркивая свою индивидуальность. Стоит, однако, отметить, что исполнение по композиторским примечаниям в нотах дает на самом деле бесконечные возможности интерпретации. То, что возникает здесь и сейчас вне партитуры всегда является актуализацией произведения, его неповторимой интерпретацией.

5. Об исполнении музыкального произведения и интерпретации

Роман Ингарден (1966: 259) определил следующие основные черты исполнения, которое по мнению исследователя:

1. имеет индивидуальный характер и как процесс оно точно распределено во времени;
2. является акустическим процессом, группой звуковых творений, созданных физическими и психическими способностями исполнителя;
3. является процессом точно распределенным в пространстве, воспринятым слушателями; в момент прекращения действий, способствующих исполнению, исполнение перестает существовать (цит. за: Chęćka-Gotkowitz 2008: 27).

Каждое исполнение раскрывает что-нибудь новое в данном произведении, расширяет кругозор слушателя. Искусство звуков, представляя распределенные

во времени чувства, проникает в душу слушателя. Границы между предметом, т. е. звучащими чувствами, и субъектом, включающимся в их ход во времени, размываются (Dankowska 2001: 180). Чем больше теоретического знания, тем больше появляется профессиональных ассоциаций в момент восприятия музыки. Это касается особенно теоретиков музыки, музыковедов, исполнителей, композиторов или профессиональных музыкальных критиков, в памяти которых остается множество исполнений данного произведения. Анна Хенцька-Готкович указывает на две концепции исполнения:

1. исполнение как артистическая адаптация партитуры;
2. исполнение как реализация заданных композитором в партитуре подсказок и комментариев.

Исследовательница замечает, что с теоретической точки зрения, исполнение, которое является (лишь) звуковым отражением нотного текста, может осуществиться. Однако, композитор оставляет определенные сферы недосказанными, так как, во-первых, невозможным является учесть все аспекты исполнения в партитуре, во-вторых, композитор рассчитывает на знание, интеллигенцию, артистическую компетенцию исполнителя. Партитуру следует понимать как многозначную схему, выражающую волю автора, к которой относится исполнитель. Эта схема становится произведением без конкретизации, которая имеет место то ли в воображении, внутреннем слушании, то ли в момент исполнения. Хенцька-Готкович выдвигает предположение, что идентичность произведения выявляется только посредством исполнения, которое нужно произведению для полного осуществления (Chęćka-Gotkiewicz 2008: 18). В том же ключе звучат слова Мацея Яблоньского:

произведение рождается дважды – первый раз, когда порождает его создатель (причем момент родов неясен, как и „имена родителей”), второй раз – когда произведение и его значение испытываются субъектом – получателем, интерпретатором (Jabłoński 2009: 20; перевод: М. Д.).

Музыковед поясняет, что на каждом из уровней следует говорить об интерпретации: творческой интерпретации действительности (материальной или духовной) композитора, художественной интерпретации исполнителя, интерпретации субъекта (слушателя, исследователя и т. д.).

В свою очередь, эту цепочку „интерпретаций”, которую исследователи понимают как перевод музыки из одной знаковой системы в другую, венчает интерпретация рецензента:

[рецензия – это] вербальное истолкование ее воплощения после множественного перевода музыки из одной знаковой формы или системы кодирования в другую, что всегда предполагает переформулирование или интерпретацию (Василик 2003: 394).

Зародившаяся сразу в разуме композитора и закодированная им в виде нотных знаков, метатекстовых вставок и комментариев музыка претерпевает исполнительскую интерпретацию, прежде чем достигнет слушателя-критика, а затем – слушателя-читателя¹⁹.

Музыкальное произведение (событие) представляет собой текст как „содержательно взаимосвязанную последовательность знаков” (Чернявская 2009: 84). Таким образом, создавая рецензию, автор интерпретирует текст музыкального произведения или события, что создает основную линию дискурсивного взаимодействия.

II. Отношения между впечатлениями музыкальных критиков и авторскими примечаниями композиторов

В данной части главы представлены итоги сравнительного анализа, обнаруживающие соотношения между фрагментами текстов музыкальной критики (**текст рецензии**) и авторским текстом композитора (**музыкальный текст**). Музыкальное произведение, как любое произведение искусства, это теоретический объект, являющийся схематическим воплощением определенного мировоззрения творца (Jabłoński 2009: 257). Таким образом, в диалог композитора-творца, который дает насыщенный комментариями и подсказками проект, с исполнителем-музыкантом, который к партитуре относится как к отправной точке для собственной интерпретации, включается критик, обладающий, с одной стороны, теоретической, с другой –

¹⁹ Таким образом, музыку можно понимать как пространство особого языка и особой речи, которое характеризуется разнообразием поликодовых сообщений различных форматов, возникающих и передаваемых на разных уровнях музыкальной коммуникации (Викулова et al. 2018).

артистической компетенцией, описывающий свои впечатления от этого творческого соединения.

Критическое суждение можно понимать как перифразу музыкально-эстетического представления о мире композитора, что является основой для рассуждений о музыкальном событии, т. е. актуализации произведения. Актуализация аксиологической нагрузки произведения (которая, ссылаясь на слова Романа Ингардена, является художественной ценностью, дополненной динамическим аспектом) зависит от потенциальных интеллектуальных возможностей интерпретатора, т. е. критика, исполнителя (Jabłoński 2009: 257–258).

Насколько рецензент понимает то неуловимое, что старается передать исполнитель, а также насколько содержание рецензии детерминировано теоретической составляющей, к которой можно зачислить композиторские примечания, может показать сравнительный анализ отрывков текстов музыкальной критики с авторским текстом композитора. Посредством сравнительного анализа мы попытаемся ответить на вопрос, насколько исполнитель следует композиторским примечаниям и насколько музыкальный критик этот процесс заметил (и отметил в тексте рецензии).

Аналізу подверглось 34 отрывка рецензий, совмещающих вербализации эмоций и чувств, описываемых критиками как реакция на живое исполнение определенного музыкального произведения. Данные реакции были сравнены с авторскими комментариями композиторов, называющими эмоции и чувства. Для этого послужили произведения следующих композиторов: С. С. Прокофьева (8 произведений), Ф. Листа (3 произведения), А. Н. Скрябина (3 произведения), П. И. Чайковского (3 произведения), Г. Берлиоза (2 произведения), Л. ван Бетховена (2 произведения), С. В. Рахманинова (2 произведения), Р. Шумана (2 произведения), И. Брамса (1 произведение), Э. Грига (1 произведение), М. Мусоргского (1 произведение), И. Ф. Стравинского (1 произведение), Н. А. Римского-Корсакова (1 произведение), Ф. Мендельсона (1 произведение), Ф. Шопена (1 произведение).

В свою очередь, авторские комментарии (такие как, например, *allegro*, *dolce*, *affettuoso*), которые в музыкальном тексте главным образом указаны на итальянском языке, были переведены на русский язык при помощи словарей: *Краткого музыкального словаря* (Должанский 1964), *Итальянско-русского, русско-итальянского словаря для учащихся* (2009), а также *Итальянско-русского словаря* (электронный источник). На следующем этапе исследования названия эмоций и чувств были

сравнены с результатами поиска в следующих словарях: *Русском ассоциативном словаре* (далее: РАС), *Словаре синонимов* (далее: СС), *Словаре синонимов Н. Абрамова* (далее: СА), *Толковом словаре* под ред. С. А. Кузнецова (далее: БТС), *Толковом словаре* под ред. С. И. Ожегова (далее: СРЯО), *Словаре русского языка* под ред. А. П. Евгеньевой (далее: МАС) и *Новом словаре русского языка. Толково-словообразовательном* под ред. Т. Ф. Ефремовой (далее: НСРЯ).

В ходе исследования использовался метод компонентного анализа, позволяющего выделить минимальные составляющие значений слов, т. е. семы. Эти компоненты значения определяются на основе словарных статей, которых отдельные составные, как правило, соответствуют семам. Таким образом выявляется эксплицитный семный состав данного значения. Данный анализ используется для описания смысловых отношений между словами (наименованиями эмоций), следовательно – между впечатлениями рецензентов и примечаниями композиторов.

В научной литературе функционирует классификация эмотивов, учитывающая диапазон эмоций в их семантике. К ним зачисляются:

1. аффективы (слова, семема которых состоит только из сем эмоциональности; это эмотивы высшей степени эмоциональности, к которым относятся восклицания, вульгаризмы или слова, непосредственно называющие эмоции),
2. коннотативы (слова, эмотивное содержание которых лишь сопровождает предметно-логическое значение и имеет коннотативный характер),
3. потенциативы (слова, принадлежащие к нейтральной лексике, которые могут именоваться эмотивами в определенном контексте и употреблении) (Orzechowska 2021: 117).

Так как анализируемые нами слова непосредственно называют эмоции, следует зачислить их к аффективам.

Прежде чем приступить к представлению анализа, стоит объяснить некоторые принятые решения в плане использования словарей и музыкального текста. Так, что касается РАС, результаты поиска помещены в скобках, где число указывает на частоту реакций на данное слово-стимул. При словарных статьях, почерпнутых из толковых словарей, указывается номер значения, который направляет на желанный результат. В некоторых случаях (если данное слово не помещается в словарных статьях) анализу подверглись вербализации, которые являются частью того же

словообразовательного гнезда, однако принадлежат к другой части речи (например, вместо *страсть* – *страстный*, вместо *нежный* – *нежно*). Такие случаи чаще всего касаются имен прилагательных, которые заместили наречия.

Музыкальный текст (ноты), использованный в данной главе, был почерпнут из собственной библиотеки автора настоящей работы, а также с сайта imslp.org, на котором размещается больше 541 тысячи бесплатно доступных нот музыкальных произведений.

Из числа более ста фрагментов рецензий, помещенных в исследовательском материале настоящей работы, в которых возможно определить заглавие сочинения, мы описали лишь те, в которых:

1. как описание автора рецензии, так и примечания композиторов касаются вербализаций эмоций и чувств (такие фрагменты, как напр. „*слышался тоскливый армянский дудук*” по отношению к *Сонате* К. 208 Д. Скарлатти не нашли отражения в авторском тексте композитора, который определяет темп сочинения (*Adagio*), а не его характер),
2. возможным является точно определить музыкальное сочинение, т. е. его опус, часть (если речь идет о произведениях, состоящих из нескольких частей, как симфония, концерт, соната),
3. авторский текст композитора помещается на итальянском языке (поэтому обширное творчество Г. Малера, который пользовался немецким языком в партитурах, а также часть произведений А. Скрябина, в которых примечания указаны на французском языке, не подверглись исследованию).

Сравнительный анализ отрывков музыкальных текстов и текстов музыкальной критики проведен в алфавитном порядке по фамилиям композиторов, начиная с произведений Г. Берлиоза, и заканчивая на сочинениях Р. Шумана.

Гектор Берлиоз

1. „Ракоци-марш” из оперы „Осуждение Фауста” ор. 24
музыкальный текст: *Allegro* (веселый, радостный) *marcato* (меченый)
текст рецензии: „торжественный и горделивый” [192]²⁰

²⁰ Номера в квадратных скобках обозначают номер рецензии (см. приложение к настоящей работе).

СС указывает на синонимическую близость следующих единиц: *весело* – *радостно* и *веселый* (*allegro*) – *радостный*. В РАС найдена подходящая реакция на слово *торжество*: веселье (1).

В свою очередь, НСРЯ указывает на следующие семы слова *торжество*: (1 знач.) разг. „Праздник в тесном кругу по случаю какого-л. **радостного** события”; (2 знач.) „Состояние **радости** или злорадства по случаю успеха, удачи”, подчеркивая его схожесть с *радостью*.

2. „Фантастическая симфония” ор. 14 (полное название: „Эпизод из жизни артиста, фантастическая симфония в пяти частях”)

музыкальный текст: *reveries-passions* (мечты-страсти), *largo* (широкий, щедрый), *allegro* (веселый) *agitato* (беспокойный) *e appassionato* (страстный), *con fuoco* (с огнем; с воодушевлением)

текст рецензии: „нежно и сдержанно; страстный, шероховатый, увлекательный и по-романтически необузданный шедевр” [146]

СС указывает на синонимическое отношение слов *огонь* (*con fuoco*) и *страсть* (*appassionato*), а также слова *воодушевление* (*fuoco*) со словами *страсть* и *увлечение*. Сравнивая текст рецензии с авторским текстом композитора (без использования словаря), можно также отметить пару: *страстный* и *appassionato*. РАС указывает на следующие вербализации стимульного понятия *страсть* и *огонь*: *страсть* – необузданная (3); *огонь* – страсть (2), страсти (1), страстный (1).

БТС также указывает на близость некоторых вербализаций. Так, одной из сем слова *необузданный* является эмотивная сема, указывающая на *страсть*: „Крайне несдержанный, не знающий границ в проявлении своих порывов, **страстей**; неукротимый” (такой же набор сем наблюдается в МАС, где слово *необузданный* толкуется как „Крайне несдержанный, не знающий границ в проявлении своих порывов, **страстей**; неукротимый”). В свою очередь, одно из значений (5-ое) *огня* указывает на его эмотивность: „Внутреннее горение, **страсть, пыл**”. Данную сему объясняется *огнем* по отношению к творческому процессу: „Творческий, душевный подъем”; „О сильных, сжигающих, как пламя, чувствах, стремлениях, желаниях и т. п.”. На близость *огня* и *страсти* указывают также авторы МАС, где *огонь*: „**Страстность**, живость, душевный подъем, пыл”. К тому же, авторы МАС отмечают, что понятие *страстный* обнаруживает связь с *увлечением*: „Сильная **увлеченность** чем-л., отдача всех своих душевных сил какому-л. делу, занятию; страстность, пыл”; „Сильное **влечение** к чему-л., пристрастие к какому-л. делу, занятию”;

„О том, что является предметом сильного **увлечения**, постоянной склонности”.

В свою очередь, по мнению авторов НСРЯ, *воодушевление* совмещает сему, которая указывает на близость этого чувства к *увлечению*: „Душевный подъем, **увлеченность**”.

Людвиг ван Бетховен

1. Фортепианное трио си-бемоль мажор, ор. 11

музыкальный текст: *Allegro* (веселый, радостный) *con brio* (с живостью, с блеском)

текст рецензии: „уверенная восторженность; торжествующая красота” [193]

СС и СА указывают на синонимическую связь слов: *восторг* – *веселье* (*allegro*). К тому же, СА отмечает также синонимическую пару *торжествовать* – *веселиться*. РАС обнаруживает следующую ассоциацию: *веселый* – красивый (2). Одна из сем *восторга*, которую предлагают авторы НСРЯ, указывает на близость этого чувства с *радостью*: „Необычайно **радостное** состояние, сильный подъем **радостных** чувств”. Тот же источник обнаруживает связь *торжества* с *радостью*: „Состояние **радости** или злорадства по случаю успеха, удачи”.

2. Пятая виолончельная соната, ор. 102 №2

музыкальный текст: *Adagio con molto sentimento* (чувство) *d'affetto* (любовь, привязанность; чувство), *espressivo* (выразительный; с выражением)

текст рецензии: „тонко передать «топос» меланхолии в медленной части” [80]

СС показал, что *тонкость* остается в синонимической связи с *чувственностью* (*sentimento, affetto*). СА также отмечает такую же связь слов *тонкий* и *чувствительный*. В свою очередь, МАС толкует слово *тонкий* (в 10-ом значении), подчеркивая эмотивную сему *чувствительности*: „**Чувствительный**, воспринимающий самые малые, слабые раздражения (об органах чувств и их деятельности)”.

Иоганнес Брамс

1. Симфония № 4 ми минор, ор. 98

музыкальный текст: *Allegro energico e passionato* (веселый; энергичный, сильно; страстный)

текст рецензии: „отчаянная экзальтированность” [194]

СС указывает на коннотацию *экзальтированности* и *страсти* (схожесть наблюдается между парами: *экзальтированность* и *воодушевленность*, *воодушевленность* и *страсть*), а также на связь *отчаяния* с определением *сильный*.

Последняя ассоциация отмечается также авторами РАС, где одной из стимульных реакций *отчаяния* является: сильное (2 реакции на стимул).

БТС толкует слово *отчаянный* как следует: „разг. **Страстно**, с крайним увлечением отдающийся какому-л. занятию”. На близость *отчаяния* к *страсти* и силе указывает также МАС, где слово *отчаянный* (в 4-ом и 5-ом значениях) объясняется семами: „(4 знач.) разг. **Страстно**, с крайним увлечением отдающийся какому-л. занятию. (5 знач.) разг. Чрезвычайный по **силе** своего проявления”. Авторы СРЯО объясняют данное слово таким образом: „(3 знач.) Крайний, очень **сильный** (разг.)”. НСРЯ также толкует значение *отчаянный*, посредством семы, указывающей на силу этого чувства: „Предельно напряженный, крайний по **силе** своего проявления”.

Эдвард Хагеруп Григ

1. „Баллада в форме вариаций на норвежскую народную тему” соль минор, ор. 24
музыкальный текст: *rosso animato* (оживление, одушевленно)

текст рецензии: „звучали терпко, утонченно, переливаясь смутно тревожными гармониями” [195]

СА посредством слова *беспокойный* указывает на коннотацию слов *тревожный* и *живой* (тревожный – беспокойный – живой).

Ференц Лист

1. „Мефисто-вальс” № 1 ля мажор, S. 514

музыкальный текст: *con fuoco* (с огнем; с воодушевлением)

текст рецензии: „волна страсти, перерастающая в неистовую демоническую вакханалию” [196]

СС указывает на близость *страсти* как к *воодушевлению* (*fuoco*), так и к *огню* (*fuoco*). РАС отмечает следующие ответы на слово-стимул: *огонь* – страсть (2), страсти (1), страстный (1). На близость *огня* к *страсти* указывают также авторы МАС, которые отмечают эмотивную сему *огня*: „**Страстность**, живость, душевный подъем, пыл”, а также авторы БТС, которые толкуют *огонь* следующим образом: (5 знач.) „Внутреннее горение, **страсть**, пыл”. То же самое отмечается в НСРЯ, где одна из сем *огня* указывает на его переносное эмотивное значение: „Внутреннее горение, **страсть**”.

музыкальный текст: *espressivo* (выразительный; с выражением) *amoroso* (любовный; любовно, страстно), *dolce* (сладкий; очень нежно) *appassionato* (страстный)

текст рецензии: „вкрадчиво и незаметно проникает в душу, посмеиваясь над нерешительностью

человека, лукаво вовлекая его в танец страсти. Знаменитую «сцену обольщения» Люка трактует не в привычно чувственно-сладострастном, а, скорее, в мистико-экстатическом ключе» [196]

В указанном выше фрагменте рецензии можно отметить пару слов, которые в СС остаются в синонимической связи: *чувственный* – *страстный* (*appassionato*, а также *amoroso*) (сладострастный). Пара *страсть* (в словосочетании „танец страсти”) и *appassionato* непосредственно толкуется как тождественна. РАС отмечает ассоциацию: *страсть* – чувство (1).

Толковые словари также обнаруживают связи между вышеуказанными вербализациями. БТС так объясняет слово *страстный*: „Проникнутый неудержимо сильным **чувством**; пылкий, безмерный по **чувствам**”. Таким же образом слово *страстный* объясняет СРЯО: „(1 знач.) Проникнутый сильным **чувством**; (3 знач.) „Проникнутый страстью, чувством любви; **чувственный**”. Авторы НСРЯ также подчеркивают сему сильного чувства в значении *страсти*: (2 знач.) „Проникнутый сильным, напряженным **чувством**; чрезвычайно сильный”; (4 знач.) „Весь проникнутый **чувством** любви; крайне **чувственный**”. МАС обнаруживает коннотацию слова *страстный* с сильным чувством, как в 1-ом, так и 2-ом значениях: „1. Проникнутый сильным **чувством**; пылкий. 2. Сильно и пылко **чувствующий**, со страстью относящийся ко всему”.

2. Трансцендентный этюд № 9 („Ricordanza”/„Воспоминание”)

музыкальный текст: *dolce* (сладкий; очень нежно), *con grazia* (с грацией; с вежливостью), *dolcissimo* (в высшей степени нежно), *calmato* (успокоенный)

текст рецензии: „умиротворенные” [197]

СС указывает на синонимическую связь слов *умиротворенный* и *успокоенный* (*calmato*). Толковые словари, описывая значение слова *умиротворенный*, указывают на сему *успокоения* (спокойствия): НСРЯ: *умиротворять* (2 знач.) „Приводить в мирное настроение; **успокаивать**”; БТС, МАС: *умиротворенный*: „Достигший умиротворения, мирного состояния или настроения; **спокойный** (о человеке)”; СО: *умиротворенный*: „Полный **покоя**, удовлетворения”. Также авторы СА учитывают сему *успокоения* слова *умиротворять*.

3. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 ля мажор, S. 125

музыкальный текст: *Allegro* (веселый) *Moderato* (умеренный), *dolce* (сладкий; очень нежно) *espressivo* (выразительный; с выражением), *cantabile* (певучий)

текст рецензии: „упоительной негой, под обворожительный, чуткий аккомпанемент солиста” [198]

СС указывает на синонимическую связь *неги* и *нежности (dolce)*. В РАС отмечена ассоциативная связь: *чуткий* – нежный (3). БТС толкует слово *нега* посредством семы: „**Нежность**, страстность”. Также СЕ указывает на схожесть *неги* (3 знач.) с *нежностью*. Данную сему отмечают также авторы НСРЯ, где *нега*: (3 знач.) „**Нежность**, ласковость”.

Феликс Мендельсон

1. „Илия”

музыкальный текст: *grave* (тяжелый; важный), *maestoso* (величественный; величественно), *adagio* (медленно), *sostenuto* (выдержанный), *allegro* (веселый)

текст рецензии: „высокий градус драматизма, пылкость исполнения, мощная и страстная музыка, драматизм и оперная патетика речитативов” [199]

Авторы НСРЯ слово *мощный* толкуют посредством семы: „Чрезвычайно большой по **величине**, силе”, а также перен. „**Величественный**, грандиозный”.

Сергей Сергеевич Прокофьев

1. „Третья соната для фортепиано ля минор, ор. 28, в одной части (из старых тетрадей)”

музыкальный текст: *Allegro tempestoso* (бурный; бурно), *feroce* (жестокий; дико), *agitato* (беспокойный; возбужденно), *animato* (оживление; одушевленно), *con effetto* (с эффектом), *con elevazione* (с возвышением), *subito* (немедленно), *secco* (сухой; отрывисто)

текст рецензии: „структурная ярость; цветовая палитра, кажется, холодной, движение – горячечным и вместе с тем строгим; трагизм этой музыки” [73]

В СС найдено несколько пар слов, которые синонимически близки. Так, *ярость* связана с определением *бурный (tempestoso)*, *холодный* с *сухой (secco)*, *горячечный* с *возбужденный (agitato)*, *строгий* с *жестокий (feroce)*. СА также обнаруживает синонимическую связь слов *строгий* – *жестокий*, а также пар: *холодный* – *жестокий* и *сухой* – *хладнокровный*. РАС указывает на следующие ассоциаты: *ярость* – бурная (1); жестокий (1), жестокость (1); *холод* – жестокий (1); *строгий* – жестокость (1).

СРЯО изъясняет семантическую близость слов *горячий* и *возбуждающийся*: *горячий* – (4 знач.) перен. „Вспыльчивый, легко **возбуждающийся**”. Также и авторы МАС отмечают сему *возбуждение*, толкуя слово *горячка* как: „(2 знач.) Страстное увлечение, **возбуждение**; азарт”.

В свою очередь, НСРЯ обнаруживает несколько связей, слово *горячечно*

(так же как слово *горячка*) толкуя посредством семы *возбуждение: горячечно: „Возбужденно, лихорадочно“*; *горячка*: (перен. разг.) „**Возбуждение**, вызванное увлеченностью чем-либо; азарт”. Далее, слово *строгий* в упомянутом словаре, толкуется эмотивной семой: (2 знач.) „Беспощадный, **жестокий** (о мерах наказания, воздействия)”; в то время как одним из значений *сухой* в НСРЯ является (перен.) „Лишенный выразительности, эмоциональности”. Отсутствие *эмоциональности* имеет коннотации со словом *сдержанный*: „Умеющий владеть собою, не обнаруживающий своих чувств”, которое, в свою очередь, оказывается одной из сем слова *холодный*: (перен.) „Крайне **сдержанный** в проявлении чувств; бесстрастный, равнодушный”.

2. Симфония № 1 „Классическая” ре мажор, ор. 25

музыкальный текст: *Allegro* (веселый) *con brio* (с живостью, с блеском), *molto vivace* (оживленный), *scherzando* (шутливо)

текст рецензии: „финал сыграли на ура; умная веселость жизнерадостная” [201]

Непосредственно (без словарного поиска) наблюдается схожесть пары слов: *веселость* – *Allegro*. СС указывает на несколько синонимических связей, а именно: *живость (con brio)* – *жизнерадостность, оживленный (vivace)* – *веселый, жизнерадостный, шутливо (scherzando)* – *весело*, а также *веселый (allegro)* – *жизнерадостный*. СА также отмечает синонимическую пару *жизнерадостный* – *веселый*. РАС отмечает ассоциации: *ура* – *весело* (1); *веселый* – *шут* (3), *шуточный* (1). СРЯО изъясняет отношения между *весельем, оживлением* и *радостью*: „Беззаботно-**радостное** настроение, **оживленное, радостное** времяпрепровождение”. Схожую дефиницию *веселья* дают авторы НСРЯ: „Беззаботно-**радостное** настроение, **радостное оживление**”.

3. Симфония № 3 до минор, ор. 44

музыкальный текст: *pesante* (тяжелый), *espressivo* (выразительный; с выражением), *tranquillo* (спокойный, тихий, мирный; безмятежно), *agitato* (беспокойный; возбужденно), *animando* (воодушевляя), *furioso* (яростный; бешено), *gravemente* (серьезно, тяжело), *pesantissimo* (тяжелый, утомительный), *dolcissimo* (в высшей степени нежно), *dolce* (сладкий; очень нежно), *largo* (широкий, щедрый)

текст рецензии: „ужасающие бездны; бешеный напор бряцающей, inferнальной темы; сумрачные хоралы меди” [92]

Эквивалентную по значению пару составляет итальянское *furioso* и русское *бешеный*. СС указывает на синонимическую связь следующих пар: *бешеный (furioso)* –

яростный, *напор* – *ярость* (*furioso*), *сумрачный* – *тяжелый* (*pesante, pesantissimo*). В СА найден единственный пример синонимических совпадений – между словами *бешеный* и *яростный*. В РАС найден единственный пример ассоциации: *напористый* – *беспокойный* (1).

Несколько взаимоотношений между рассматриваемыми словами обнаруживают толковые словари. Так, БТС объясняет слово *сумрачный*: (4 знач.) „**Тяжелый**, безрадостный, полный уныния; производящий тягостное впечатление, навевающий грусть, уныние”. СРЯО толкует слово *бешеный* (3 знач.) как: „Большой силы, напряжения, **яростный**”, в то время как МАС указывает на близость определения *тяжелый* со словом *ужас*: „Трагическая, тяжелая, мрачная сторона чего-л.; **ужас**, безысходность”, а также на следующие связи: *бешеный*: „(2 знач.) **Яростный**, неистовый, бурный”; *сумрачный*: „(3 знач.) **Тяжелый**, безрадостный, полный уныния”.

В свою очередь, НСРЯ толкует *ужас* в функции предикатива следующим образом: „Оценка какой-л. ситуации, чьих-л. действий как вызывающих **тяжелое**, мучительное состояние, являющихся очень плохими, скверными, неприятными”. Сема *тяжелый* обнаруживается также в дефиниции слова *сумрачный*: перен. (3 знач.) „**Тяжелый**, безрадостный, унылый”.

4. Симфония № 6 ми-бемол минор, ор. 111

музыкальный текст: *Allegro* (веселый) *moderato* (умеренный), *dolce* (сладкий; очень нежно) *e sognando* (мечтательно), *largo* (широкий, щедрый), *espressivo* (выразительный; с выражением), *dolcissimo* (в высшей степени нежно), *tranquillo* (спокойный, тихий, мирный; безмятежно)

текст рецензии: „величественно и страшно прозвучала; траурное шествие первой части; мерный мрачный ход первой части; страшный тембр туб, с разбивающимся звоном тарелок и устрашающими остинато – вся эта экстатическая звуковая трагедия медленно и подробно разворачивалась в оркестре; непрекращающийся ужас тотальной смерти; пульс невидимой трагической махины – страшной и живой; с сосредоточенным проникновением провел Гергиев медленную, вторую часть” [18], [92], [202]

Единственной парой, находящейся в синонимической связи, почерпнутой из СА, является пара *живой* и *веселый*. РАС указывает следующие реакции стимульных понятий: *страшно* – *весело* (1); *мрачный* – *веселый* (1); *печальный* – *веселый* (1); *ужас* – *тихий* (2); *смерть* – *красна на миру* (1), *мир душе* (1), *на миру* (1). СРЯО обнаруживает связь *ужаса* с определением *тихий* в единичном случае: „Тихий **ужас!** (разг.) – о чем-н. чрезвычайном: Шумят, ссорятся – тихий **ужас!**”.

музыкальный текст: *vivace* (оживленный), *espressivo* (выразительный; с выражением), *tenero* (мягкий),

dolce (сладкий; очень нежно) *e sognando* (мечтательно)

текст рецензии: „резвый финал внезапно оборачивается адскими видениями и безысходным трагизмом; жуткий, «свинцовый», не оставляющий никакой надежды на просветление финал; в третьей части эта трагедия, оборачивавшаяся горячечным бегом скрипок с инфернальными тихими глиссандо смычков, то жуткими раскатами литавр и больших барабанов, застыла непробиваемой звенящей стеной, безнадежной до жути; с беспрецедентным подъемом и зашкаливающим драматизмом; окончательное потрясение наступило в финале: скерцозная тема, упорно прерываемая угрюмым пунктиром басов; наступила грозная пауза, предвосхищающая наступление коды” [18], [92], [202]

В данном случае СС указывает отношения между следующими единицами: *оживленный – резвый; выразительный – драматичный (и драматический); нежность – драматизм, нежность – страх, нежность – печаль, нежность – трагизм, нежность – проникновенность*. БТС толкует слово *резвый* посредством смыс: „Подвижный, **живой**, веселый, шаловливый”. Такую же связь обнаруживают авторы НСРЯ, где *резвый*: „Подвижный и веселый, обладающий **живостью** в движениях; шаловливый”.

В свою очередь, МАС объясняет слово *резвый* следующим образом: „Подвижный, **живой**, веселый, шаловливый”. К тому же, МАС отмечает схожесть между словами *скерцо* (скерцозный) и *живой*: „Небольшое музыкальное произведение в **живом**, быстром темпе”.

5. „Ромео и Джульетта”, сюита из балета для большого симфонического оркестра, ор. 64, финал второго действия

музыкальный текст: *adagio* (тихо, медленно) *dramatico, espressivo* (выразительный; с выражением) *e dramatico*

текст рецензии: „этот душераздирающий траурный марш; словно сшибаются друг с другом горящие матери, ослепшие от горя и слез” [30]

СС отмечает следующую синонимическую пару: *горе – драма (dramatico)*. Остальные словари не указывают на никакие связи между вышеуказанными определениями эмоций.

6. Концерт № 1 для скрипки с оркестром ре мажор, ор. 19

музыкальный текст: *dolce* (сладкий; очень нежно), *espressivo* (выразительный; с выражением)

текст рецензии: „морок; с первых же нот: тончайшая, поэтичнейшая игра под деликатный и чуткий аккомпанемент дирижера” [85]

Как указывает СС, *нежность (dolce)* является синонимом к словам *тонкий, деликатный, чуткий*. В свою очередь, СА обнаруживает семантические связи между

словами *нежный* и *тонкий*, а также *нежный* и *деликатный*.

СРЯО толкует слово *нежный* следующим образом: „Приятный, **тонкий**, негрубый”. Так же, подчеркивая сему *тонкости*, авторы НСРЯ определяют слово *нежный*: „Мягкий, **тонкий**, не грубый (на ощупь)”. МАС указывает на связь определений *деликатный* и *нежный*, где *деликатный*: „(3 знач.) разг. **Нежный**, слабый, хрупкий”. Аналогичную дефиницию слова *деликатный* дают авторы НСРЯ, отмечая, однако, его устаревший оттенок: *деликатный*: (устар.) „**Нежный**, слабый, хрупкий (о человеке)”.

7. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром до мажор, ор. 26

музыкальный текст: *allegro* (*веселый*), *brioso* (*резвый*), *pesante* (тяжелый), *dolce* (сладкий; очень нежно)
текст рецензии: „сарказм, в нем много счастья, солнца и радости: в этой музыке Прокофьев пытается уйти от тяжелых чувств и раздумий, это ощущаешь в его музыке; строгий блеск без мишуры и проникновенность без сентиментальности, на которую намекнул еще до вступления фортепиано оркестр; рафинированная ирония и жутковатый холод моторики” [20], [22].

В СС найдены следующие синонимические пары: *веселый* (*allegro*) и *счастливый*; *веселый* и *радостный*; *резвый* (*brioso*) и *радостный*. Несмотря на то что, по словам автора рецензии „Прокофьев пытается уйти от тяжелых чувств и раздумий”, определение *тяжелый* – *pesante* отмечается в авторском тексте композитора. СА указывает на единственный пример синонимической связи между словами *радость* и *веселье*. РАС обнаруживает ассоциацию: *радость* – веселье (2).

БТС толкует *радость*, обнаруживая сему *нежности*: „(3 знач.) (обычно со словом „моя”). разг. Ласковое, **нежное** обращение. Радость ты моя!”, в то время как СРЯО объясняет *радость* следующим образом: *радость* – „1. **Веселое** чувство, ощущение большого душевного удовлетворения”. В свою очередь, слово *сладкий* МАС толкует следующим образом: „Исполненный довольства, **счастья, радости** (о жизни, судьбе)”; слово *радость*: „(3 знач.) (обычно со словом „моя”) разг. Ласковое, **нежное** обращение”; слово *жуткий*: „(1 знач.) разг. Очень **тяжелый**, ужасный, трагический”. Также и авторы НСРЯ указывают на коннотацию между словами *веселый* и *радостный*, где *веселый*: „Вызывающий **радость**, веселье”. Толкование слова *резвый* указывает на сему: „Подвижный и **веселый**, обладающий живостью в движениях; шаловливый.”, которая, как упоминалось выше, близка *радости*. Далее, обнаружены также связи между словами *тяжелый* и *строгий*: *тяжелый*: (4 знач.) перен. „Суровый, **строгий**, жестокий”. Наконец, стоит отметить, что, по мнению авторов НСРЯ, *счастье*

помещает сему *радости*: „Состояние абсолютной удовлетворенности жизнью, чувство наивысшего удовольствия, **радости**”.

7.1. Вариация *Andante meditative*:

музыкальный текст: *Allegro* (веселый) *ma non troppo*, *brioso* (резвый); *energico* (энергичный; сильно)

текст рецензии: „напор артистического темперамента, который в III части концерта захватил слушателей в вихрь страстей” [153]

СС указывает на синонимическую связь *темперамента* с *энергией* и *страстью*. РАС отмечает ассоциаты следующих слов: *напористый* – сильный (4), веселый (1), энергичный (1); *страсть* – сильная (4).

Толковые словари подчеркивают связь *страсти* и *силы*. Так, по словам авторов БТС, *страсть* это: „1. **Сильное** чувство, с трудом управляемое рассудком; 2. **Сильная** любовь с преобладанием чувственного, плотского влечения; 3. **Сильная** увлеченность чем-л., отдача всех своих сил какому-л. делу, занятию; страстность, пыл”. В свою очередь, СРЯО толкует слово *страсть* следующим образом: „1. **Сильная** любовь, **сильное** чувственное влечение; 2. **Сильно** выраженное чувство, воодушевленность”. Также СЕ отмечает, что прилагательное *страстный* связано с сильным чувством, как в 1-ом, так и 2-ом значениях: „1. Проникнутый **сильным** чувством; пылкий. 2. **Сильно** и пылко чувствующий, со страстью относящийся ко всему”. Также МАС подчеркивает связь *страсти* и *силы*: *страсть*: „1. **Сильное** чувство, с трудом управляемое рассудком; 2. **Сильная** увлеченность чем-л., отдача всех своих душевных сил какому-л. делу, занятию; страстность, пыл; **Сильное** влечение к чему-л., пристрастие к какому-л. делу, занятию; 3. **Сильная** любовь с преобладанием чувственного влечения”. К тому же, объясняя слово *напор* МАС указывает на связь *напора* и *силы*: „**Сильное** давление, нажим”.

На близость *силы* и *страсти* указывают и авторы НСРЯ, где *страсть* в нескольких значениях толкуется как: „**Сильное** чувство, увлечение, создаваемое побуждениями инстинкта”; „**Сильное** влечение к чему-л., постоянная склонность”; „**Сильная** любовь с преобладанием чувственного, физического влечения”; „Очень много, очень **сильно**”. Силу данного исполнения подчеркивают также такие слова, как *вихрь* („**Сильный** ветер”) и *напор* („Натиск, **сильное** воздействие”). В свою очередь, согласно НСРЯ, слово *темперамент* совмещает сему *энергия* (*темперамент*: „Жизненная **энергия**, способность к внутреннему подъему”), что нашло отражение в тексте рецензии.

Сергей Васильевич Рахманинов

1. Соната для фортепиано № 2 си-бемоль минор, ор. 36

музыкальный текст: *Allegro* (веселый) *agitato* (беспокойный; возбужденно), *veloce* (быстрый), *dolce* (сладкий; очень нежно), *espressivo* (выразительный; с выражением)

текст рецензии: „нежная кантилена; порывисто, лирично, с живой импровизационной энергией; импульс порыва; с трогаящим до глубины души, пусть пока по возрасту юношеским, но пламенно искренним чувством, чистой любовью к исполняемой музыке” [16], [25]

Непосредственно, как эквивалентная обнаруживается следующая пара слов: *нежный* – *dolce*. СС отмечает следующие синонимические отношения: *живой* – *agitato* (беспокойный), *любовь* – *нежное* чувство (*dolce*), *чувство*, а также *веселый* (*allegro*) – *живой*. Больше коннотаций изъясляет СА, а именно: *порывистый* – *быстрый*, *импульс* – *возбуждение*, *трогать* – *возбуждать*, *живой* – *беспокойный*, *живой* – *веселый*. РАС называет следующие реакции на слова-стимулы: *быстрый* – живой (1); *нежно* – любить (24), люблю (2), любя (2), любовно (1), любящий (1); *выразить* – чувства (11), чувство (2), чувств (1). Схожесть *нежности* и *любви* отмечает также МАС, где *нежный* толкуется как: „1. Проявляющий **любовь**, ласку по отношению к кому-л., в обращении с кем-л.; Выражающий ласку, **любовь**, исполненный мягкости, ласки, **любви**.”

Толковые словари объясняют слово *трогать*, употребленное в тексте рецензии, как следует: БТС: „(4 знач.) **Беспокоить**, тревожить; задевать, обижать”; МАС: „Нарушать чей-л. покой, причинять **беспокойство**; тревожить”; СРЯО: „кого-что. **Беспокоить**, задевать, обижать (разг.)”. К тому же, СРЯО указывает на близость слов *сладкий* и *нежный*: *сладкий* – „(3 знач.) перен. Приторно-**нежный**, умильный (разг. неодобр.)”.

Широкий круг связей обнаруживает НСРЯ. Так, *нежность* толкуется посредством семы: „Выражая ласку, **любовь**”. Слово *выразительный* авторы НСРЯ объясняют как следует: „**Живо**, непосредственно отражающий внутреннее состояние человека, его чувства, настроение и т. п. (о лице, глазах и т. п.)”. Отношения между словами *быстрый* и *порывистый* указаны посредством семы *резкий*, которая является составляющей дефиниций обоих слов. Так, *порывистый*: „**Резкий**, стремительный, с внезапными рывками”; *резкий*: „**Быстрый**, стремительный (о движениях)”.

Данный словарь изъясняет, что слово *лирично* толкуется с учетом семы: „Мягко-певучий, **нежный** по тембру (о голосе певца, певицы)”. В свою очередь, относительно *возбуждения*, оно является одной из сем *импульса* (импульс: „Волна **возбуждения**,

распространяющаяся по нервному волокну [в физиологии]”). Посредством семы *волновать* обнаруживаются отношения между словами *трогать* и *возбуждение*: *трогать*: перен. „Вызывать глубокое чувство, сочувствие, сострадание; **волновать**”; *волновать*: „Приводить в **возбужденное** состояние; беспокоить, тревожить”.

2. Пьесы-фантазии для фортепиано ор. 3, № 1 „Элегия”

музыкальный текст: *con affetto* (любовь, привязанность; чувство), *appassionato* (страстный)

текст рецензии: „трепетная и импульсивная” [203]

СС указывает на синонимическую связь *трепета* и *страсти* (*appassionato*). БТС также отмечает близость *страсти* к *трепету*: *страстный* – „Увлеченный чем-л., целиком отдающийся какому-л. занятию.; Сильно и пылко чувствующий, со страстью, **трепетно**, заинтересованно относящийся к чему-л”.

Николай Андреевич Римский-Корсаков

1. „Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии”

музыкальный текст: *espressivo* (выразительный; с выражением), *dolce* (сладкий; очень нежно) *e cantabile*

текст рецензии: „погребальный звон колоколов и полная экспрессии начальная тема-плач; томительная красота, нежный трепет струнных в «Похвале пустыне»” [46]

Без посредства словарей можно отметить тождественные по значению эквивалентные пары: *нежный* (трепет) – *dolce*, а также *экспрессия* – *espressivo*. СС отмечает синонимические отношения между прилагательными *выразительный* (*espressivo*) и *экспрессивный*. Соответственно, связь слов *экспрессия* и *выражение* можно заметить в толковых словарях. В БТС *экспрессия* это: „**Выразительность**, сила и яркость выражения, проявления (каких-л. чувств, переживаний и т. п.). Э. игры артистки.”; похоже в СРЯО, где *экспрессию* толкуется посредством семы *выражение*: „**Выражение** чувств, переживаний, **выразительность**”. Данную связь замечают также авторы НСРЯ, где *экспрессия*: „Яркое проявление чувства, настроения, переживания; **выразительность**”.

Александр Николаевич Скрябин

1. Концерт для фортепиано с оркестром фа-диез минор, ор. 20

музыкальный текст: *espressivo* (выразительный; с выражением); *appassionato* (страстный), *furioso* (яростный; бешено); *cantabile* (певучий)

текст рецензии: „вдохновенный; тончайшая нюансировка, которую невозможно прописать в нотах, а можно лишь прочувствовать; музыка грустная и прекрасная; как бы с отчаянием, наслаждаясь; сердито, все нежнее, расплывчато; с напором, с отчаянием, как солнце после грозы” [187]

СС показал, что *вдохновению* близка *страсть* (*appassionato*) и *воодушевление*. *Сердитость* и *напор* авторы данного словаря связывают с определением *furioso* – *яростно, бешено* (*яростно*: грозно, сердито, бешено; *ярость*: напор, грозность, бешенство, возмущение). Итальянское *espressivo* переводится как „с выражением, экспрессивно”, а также „с чувством”. В РАС найдены следующие реакции респондентов: *чувствовать* – *страсть* (1), *отчаяние* – бешеное (1).

Толковые словари содержат следующие статьи: в БТС *страстный* – „Проникнутый неудержимо сильным **чувством**; пылкий, безмерный по чувствам”; в СРЯО: *страстный* – „1. Проникнутый сильным **чувством**; 2. Увлеченный чем-н., целиком отдающийся какому-н. занятию; 3. Проникнутый страстью (в 1 знач.), **чувством** любви; **чувственный**”. Авторы МАС указывают на коннотацию слова *страстный* с сильным чувством, как в 1-ом, так и во 2-ом значениях: „1. Проникнутый сильным **чувством**; пылкий; 2. Сильно и пылко **чувствующий**, со страстью относящийся ко всему”. К тому же, в МАС указана также схожесть *отчаяния* и *страсти*, где слово *отчаянный* (в 4-ом значении) толкуется следующим образом: „(разг.) **Страстно**, с крайним увлечением отдающийся какому-л. занятию”. Наконец, объясняя слово *страстный*, также и авторы НСРЯ подчеркивают сему сильного *чувства*: „Проникнутый сильным, напряженным **чувством**; чрезвычайно сильный”. „Весь проникнутый **чувством** любви; крайне **чувственный**”.

2. Симфония № 1 ми мажор, ор. 26

музыкальный текст: *dolce* (сладкий; очень нежно)

текст рецензии: „в конце – трогательная ученическая fuga, любовно всю эту горячую мечтательную мешанину озвучил Плетнев” [204]

По мнению авторов СС, *нежность* (*dolce*) остается в синонимической связи с *любовностью*. На близость *нежности* и *любви* обращают внимание также авторы МАС, где *нежный* толкуется как: „1. Проявляющий **любовь**, ласку по отношению к кому-л., в обращении с кем-л.; Выражающий ласку, **любовь**, исполненный мягкости, ласки, любви”. Также авторы НСРЯ толкуют слово *нежный* посредством семы *любовь*: „Ласковый, проявляющий **любовь**”.

РАС отмечает следующие реакции на стимул: *сладко* – *любовь* (1), *нежно* –

любить (24), люблю (2), любя (2), любовно (1), любящий (1). На основании указанных результатов словарного поиска можно сделать вывод, что *нежность* сильно ассоциируется с понятием *любви*. СА указывает также на синонимическую связь слов *нежный* и *трогательный*.

3. Симфония № 2 до минор, ор. 29

музыкальный текст: *animando* (воодушевляя), *dolce* (сладкий; очень нежно), *dolcissimo* (в высшей степени нежно), *tempestoso* (бурный; бурно), *maestoso* (величественный; величественно)

текст рецензии: „патетизм; динамично, порывисто и стремительно; торжественный марш, чем ближе к финалу, тем сильнее нарастала тема тревоги, борьбы” [205]

На основании СС можно указать схожесть между следующими определениями: *патетический* – *воодушевленный* (*animando*), *стремительный* – *бурный* (*tempestoso*), *торжественный* – *величественный* (*maestoso*). РАС изъясняет следующие ассоциаты стимульного понятия *порыв*: души (11), душевный (6), душа (5), нежность (1); понятия *тревога*: воздушная (4), душа (1); понятия *борьба*: душа (1).

Толковые словари также отмечают близость некоторых вербализаций. Так, БТС объясняет прилагательное *торжественный* как: „Важный, **величавый** (величавый: „Проникнутый торжественной красотой, величием; свидетельствующий о внутреннем достоинстве; **величественный**”) и серьезный”. Соответственно, СРЯО толкует слово *торжественный* посредством следующих сем: „Относящийся к проведению торжества, празднества, сопровождающийся торжеством; 2. Важный, **величавый** и серьезный”. Близость слов *торжественный* и *величавый* указывается также в СА. Авторы МАС таким же образом толкуют слово *торжественный*: „3. Вызывающий возвышенное чувство, настрой своей глубокой значительностью, **величественностью**”. Наконец, аналогичные взаимоотношения указывают авторы НСРЯ, где одной из сем слова *торжественный* является: „Отличающийся грандиозностью, **величественностью**”. В свою очередь, слово *величественный* тот же словарь определяет как: „Преисполненный **торжественной** красоты, величия”.

К тому же авторы МАС отмечают связь слов *бурный* и *сила*, где *бурный*: „3. Бушующий, бурлящий; перен. Проявляющийся с чрезмерной **силой**; буйный, неистовый”. Схожесть слова *бурный* с *силой* улавливается также авторами НСРЯ, где *бурный*: „Такой, как в бурю; **сильный**, стремительный, бурлящий”.

Игорь Федорович Стравинский

1. „Жар-птица” «Поганый пляс Кощеева царства»

музыкальный текст: *Allegro feroce* (жестокий; дико)

текст рецензии: „неистовый *danse macabre*” [206]

СС указывает на синонимические отношения пар *неистовый* и *дикий* (*feroce*), *неистовый* и *жестокий* (*feroce*). Последняя связь (*неистовый* – *жестокий*) отмечается также в СА. НСРЯ указывает на следующие семы слова *дикий*: „Необузданный, **неистовый**”; разг. „Выражающий необузданность, **неистовость**”.

Авторы НСРЯ, определяя слово *горестный*, указывают на сему: „Выражающий горе, **печаль**”. Толкуя слово *жалобный*, отмечают его связь со словом *печаль*: „Выражающий страдание, скорбь, тоску”; „**Печальный**, унылый”. В свою очередь, слово *плачевный* объясняют посредством семы: (перен.) „**Жалобный**, унылый”. „Вызывающий сострадание, **жалость**; жалкий”.

Петр Ильич Чайковский

1. Трио „Памяти великого художника” ля минор, ор. 50

музыкальный текст: *pezzo elegiaco* (жалобно), *molto espressivo* (выразительный; с выражением), *adagio con duolo* (с болью) *e ben sostenuto* (выдержанный), *pesante* (тяжелый), вариация IX: *andante flebile* (жалобно), *lamentoso* (жалобный; горестный)

текст рецензии: „оплакивает; открытый трагизм; погребальный облик; звучало откровеннее, горестная тема кульминационной коды” [88], [193]

СС отмечает синонимическую связь определения *горестный* (*lamentoso*) с *плачевный* и *жалобный*. Непосредственно обнаруживается пара межъязыковых эквивалентов *горестный* и *lamentoso*. В свою очередь, СА указывает на синонимическую пару *оплакивать* – *жалеть*. В РАС помещаются ассоциации: *жалоба* – плач (1), *горе* – тяжелое (1), *оплакивать* (1).

Аналогичные коннотации можно найти также в словарных статьях толковых словарей. Так, БТС толкует слово *горестный* следующим образом: „Вызывающий чувство горечи, сожаления”; „Жалкий, **плачевный**”; слово боль: (2 знач.) „Чувство **горя**, нравственное страдание”. СРЯО отмечает связь между *плачем* и *горем*, а также *плачем* и определением *жалобный* (*плакать*: „Проливать слезы, обычно издавая **жалобные**, нечленораздельные голосовые звуки, плач. Горько п. П. от боли, от **горя**, от радости”). МАС указывает на близость определения *тяжелый* к словам *трагический* (*трагизм*): „**Трагическая**, тяжелая, мрачная сторона чего-л.; ужас,

безысходность” и *горестный*: „Полный **горестей**, горя; тяжелый”. Авторы НСРЯ также указывают на некоторые связи, слово *плачевный* объясняя посредством семы: (перен.) „**Жалобный**, унылый”; „Вызывающий сострадание, **жалость**; жалкий”.

музыкальный текст: *lugubre* (мрачный, траурный)

текст рецензии: „прозрачный траур финальной вариации; скорбь; траурный романтизм” [88]

Итальянское слово *lugubre* переводится как *траурный* и *мрачный*; также СС, СРЯО и МАС указывают на связь слов *траурный* и *мрачный* (СРЯО: *траурный* (2 знач.) – перен. „Печальный и **мрачный**. Т. тон”; МАС: *траурный*: (2 знач.) „Печальный, **мрачный**”). НСРЯ указывает на сему слова *траур*: „Состояние **скорби**”.

2. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 си-бемоль минор, ор. 23

музыкальный текст: *dolce* (сладкий; очень нежно) *e molto espressivo* (выразительный; с выражением), *tranquillo* (спокойный, тихий, мирный; безмятежно); *dolcissimo* (в высшей степени нежно); *allegro* (веселый) *con fuoco* (с огнем; с воодушевлением)

текст рецензии: „проникновенно и щемяще передать интонации лирических тем Первой части; потрясло накалом эмоций, главное – невероятным куражом исполнителя; искреннее, трепетное отношение к музыке; тонкая фразировка лирических эпизодов; проникновенно-лирические эпизоды охлаждали градус безудержного темперамента пианиста” [20], [198].

СС отмечает синонимическую связь следующих пар слов: *тонкий* – *нежный* (*dolce*), *спокойный* (*tranquillo*) – *холодный*, а также *нежный* (*dolce*) – *лирический*. РАС обнаруживает реакцию на слово-стимул: *холодный* – огонь (1). СРЯО указывает на близость определений *лирический* и *нежный*, где *лирический* – (2 знач.): „О певческом голосе: мягкий, **нежный** по тембру. Лирическое сопрано. Л. тенор”. СА также обнаруживает непосредственную синонимическую связь слов *тонкий* – *нежный*, в то время как посредственно выявляется близость слов *накаленный*, *эмоция* и *воодушевление* к слову *горячность* (которое в свою очередь СА помещает рядом со словом *огонь*). К тому же, данный словарь отмечает, что также слова *спокойный* и *хладнокровный* синонимически близки.

Авторы НСРЯ толкуют слово *накал* посредством семы: „Степень свечения **раскаленного** тела”, которая (посредством определения „**раскаленный**”) связывается с *огнем*: „**Раскаленные** светящиеся газы, выделяющиеся при горении; пламя”. Далее, слово *нежный* данный словарь толкует при помощи семы: „Мягкий, **тонкий**, не грубый (на ощупь)”, в то время как слово *лирический* связывает с *нежностью*: „Мягко-певучий, **нежный** по тембру (о голосе певца, певицы)”.

музыкальный текст: *andante non troppo e molto maestoso* (величественный; величественно), *allegro* (веселый; радостный) *con spirito* (с духом; воодушевленно)

текст рецензии: „торжественный отзвук прозвучал, пожалуй, лишь в первых аккордах” [208]

Единственным примером слов, по СС находящихся в синонимической связи, является пара *торжественный* и *величественный* (*maestoso*). СА указывает на синонимическую связь слов *торжественный* и *величавый*. Данную схожесть отмечают также толковые словари: БТС – *торжественный*: „Важный, **величавый** и серьезный”; СРЯО – *торжественный* – (2 знач.): „Важный, **величавый** и серьезный”. Таким же образом толкует слово *торжественный* МАС: „3. Вызывающий возвышенное чувство, настрой своей глубокой значительностью, **величественностью**”. Также и в НСРЯ обнаружена данная сема, где *торжественный*: „Отличающийся грандиозностью, **величественностью**”. В свою очередь, авторы данного словаря отмечают схожесть *торжества* („Состояние **радости** или злорадства по случаю успеха, удачи”) с *радостью* (*allegro*).

3. Симфония „Патетическая” № 6 си минор, ор. 74

музыкальный текст: *adagio lamentoso* (жалобный; горестный), *con sentimento* (с чувством), *pesante* (тяжелый)

текст рецензии: „трагический посыл; тоска по высотам, исповедальная искренность; глубоким драматизмом, жуткий бег «скерцо», и рыдающий реквием финала, завершившегося мрачным погребальным звуком; драматически выверенная; оставила приятное впечатление; сдержанность, океан эмоций в узде объективной формы; драма первой части и оплакивание финала” [209], [210], [211], [212].

Как показал СС, определение *жалобный* (*lamentoso*) синонимически связано со словом *тоскливый*, а также *плачевный*, *плачущий* (которые относятся к *оплакиванию*). Другие синонимические пары составляют: *горестный* (*lamentoso*) и *плачевный*, *чувство* (*sentimento*) и *эмоция*, *чувство* (*sentimento*) и *впечатление*, *тяжелый* (*pesante*) и *драматический*, а также *тяжелый* (*pesante*) и *мрачный*. Следовательно, СА указывает на коннотации *оплакивать* – *жалеть* и *впечатление* – *чувство*. К тому же, данный словарь отмечает, что слова *мрачный*, *рыдать*, *тоска* (почерпнутые из рецензий), как и слова *жалобный*, *горестный* (почерпнутые из музыкального текста) непосредственно связываются со словом *печаль*.

РАС обнаруживает следующие ассоциаты: *жалоба* – плач (1); *горе* – мрачное (1), *оплакивать* (1); *чувство* – глубокое (1).

На близость *плача* и *горя* указывает также БТС, где *плакать*: „1. Проливать слезы (от обиды, **горя**, боли и т. п.); 2. **Горевать**, сожалеть по поводу чего-л.,

испытывать неприятности, затруднения”. СРЯО отмечает связь между словами *мрачный* и *тяжелый*: *мрачный* – „(3 знач.) перен. **Тяжелый**, беспросветный. Мрачные времена”; *эмоция* и *чувство*, где *эмоция* толкуется как „Душевное переживание, **чувство**”; *плач*, *горе* и *жалобный*, где *плач* – „1. Сопровождающиеся слезами **жалобные** нечленораздельные голосовые звуки, выражающие боль, **горе** или сильную взволнованность; 2. Старинная обрядовая **жалобная** песня на похоронах, поминках или свадьбе”. МАС обнаруживает близость определений *трагический* и *тяжелый*: „2. **Тяжелый**, страшный, ужасный; Выражающий **тяжелое** душевное состояние, страдание, свидетельствующий о них”. Данный словарь определяет также *тоску* как *тяжелое* чувство: „**Тяжелое** гнетущее чувство, душевная тревога”, в то время как слово *жуткий*: (разг.) „Очень **тяжелый**, ужасный, трагический”; слово *мрачный*: „2. перен. Беспросветный, гнетущий, **тяжелый**”; 3. Исполненный **тяжелых**, безрадостных мыслей, чувств”. МАС отмечает также коннотации между словами *эмоция* и *чувство*, где *эмоция* это „**Чувство**, переживание человека”; а также между словами *жалобный*, *тоска* и *горе* в следующих статьях: *жалобный* – „Выражающий скорбь, **тоску**, страдание”; горестный: – „2. **Жалкий**”.

Наконец, указанные другими словарями отношения отражаются также в НСРЯ, где слово *жалобный* толкуется посредством семы: „Выражающий страдание, скорбь, **тоску**”, слово *тяжелый* посредством сем: (перен.) „Гнетущий, **мрачный**, безрадостный”; „Выражающий **мрачное**, безрадостное, тревожное состояние”, слово *рыдать* как: „Плакать, громко и судорожно всхлипывая от сильного **горя**, страдания”, а также семантически близкое *оплакивать* как: (перен.) „Испытывать и выражать свое **горе**, скорбь по какому-л. поводу”.

Роберт Шуман

1. Концерт для фортепиано с оркестром ля минор, ор. 54

музыкальный текст: *allegro affettuoso* (веселый; сердечный, любящий).

текст рецензии: „нежно с первых же нот” [101]

СС отмечает сходство *нежности* и *любовности* (*affettuoso*), в то время как СА указывает на синонимическую связь между словами *нежный* и *любовный*. РАС обнаруживает следующие ответы респондентов: *нежно* – любить (24 – самая высокая частота среди реакций), *нежность* – любовь (14 – также самая фреквентивная). СРЯО толкует прилагательное *нежный* как „Ласковый, исполненный

любви”. На близость *нежности* и *любви* обращают внимание также авторы МАС, где *нежный* толкуется как: „1. Проявляющий **любовь**, ласку по отношению к кому-л., в обращении с кем-л.; Выражающий ласку, **любовь**, исполненный мягкости, ласки, **любви**”. То же самое наблюдают авторы НСРЯ, которые слово *нежно* толкуют посредством семы: „Выражая ласку, **любовь**”.

2. Симфония № 2 до мажор, ор. 61

музыкальный текст: *allegro ma non troppo* (веселый, но не слишком); *vivace* (оживленный); *dolce* (сладкий; очень нежно); *con fuoco* (с огнем; с воодушевлением).

текст рецензии: „мягкая, нежная, взволнованная, трепетная и даже пышная” [214]

Определение *con fuoco* переводится как „с огнем”, что нашло отражение в СС, где *огонь* связывается с творческим *воодушевлением* и с *горячностью*, которая, в свою очередь, сочетается с *волнением*. Кроме указанных результатов, СС обнаруживает схожесть *нежности* с *мягкостью*, РАС отмечает реакции на стимул *мягкий – нежный* в числе двух. На связь слов *мягкий* и *нежный* обращают внимание также авторы СА и МАС, где *нежный* во 2-ом значении толкуется с помощью семы: „**Мягкий**, приятный на ощупь”; „**Мягкий**, приятный на вкус”.

Ту же самую связь наблюдают авторы НСРЯ, где слово *нежный* совмещает сему: „**Мягкий**, тонкий, не грубый (на ощупь)”. Соответственно, слово *мягкий* совмещает сему: „**Нежный**, нежесткий, эластичный (о коже)”.

В заключение проведенного сравнительного анализа отрывков текстов музыкальной критики и музыкального текста укажем два случая, когда впечатления рецензента не совпадают с авторским текстом композитора:

Фридерик Шопен

1. Этюд ор. 25 № 11

музыкальный текст: *lento* (медленный), *allegro* (веселый) *con brio* (с живостью, с блеском), *marcato* (меченый)

текст рецензии: „привычно вдохновенный” [24]

Модест Петрович Мусоргский

1. Катакомбы (Картинки с выставки)

музыкальный текст: *largo* (широкий; щедрый), *sepulcrum romanum*, Римская гробница, *con lamento*

(стон; жалоба; ропот), С мертвыми на мертвом языке (*con mortuis in lingua mortua*).

текст рецензии: „инфернальный и священно-символический подтекст” [200]

В данных случаях не отмечены никакие связи между эмотивной лексикой текстов рецензий и авторского текста композитора. Таким образом, можно предположить, что исполнения не явились, по мнению рецензента, образцовыми, а характеризовались более свободной интерпретацией.

Выводы

1. Сравнительный анализ фрагментов рецензий и музыкального текста обнаружил при помощи словарей многие связи и ассоциации в плане вербализации эмоций и чувств. Проведенный компонентный анализ показал, что музыкальным критикам удалось уловить теоретическую составляющую произведения. В случае, когда рецензент не вербализует в описании музыкального события наименования данной эмоции эксплицитно, соответствия с примечаниями композиторов отражаются посредством синонимии. К тому же, сема эмотивности вводится нередко посредством переносного значения. Во многих случаях семы эмоционально наполненной лексики обнаруживаются лишь в 3-тнем, 4-том, 5-том значениях – тем более заслуживающим внимания является факт, что тексты рецензии отмечают эти непосредственные ассоциации. Перцепция музыки способна вызвать настолько разнообразные оттенки эмоций, что их название выявляется лишь посредством синонимических и ассоциативных связей определенных сем. Наиболее полезным источником информации об общих компонентах лексического значения эмотивных лексем оказался *Словарь синонимов*.

В процессе анализа были обнаружены три вида отношений. Во-первых, часть авторских комментариев, составленных на итальянском языке, являются прямыми номинациями эмоций и чувств (главным образом в форме определений) в русском языке. К такого рода эквивалентным формам можно отнести пары: *espressivo* – *экспрессивный*, *appassionato* – *страстный*, *allegro* – *веселый*, *furioso* – *бешеный*, *dolce* – *нежный*, *lugubre* – *траурный*, *мрачный*.

Во-вторых, некоторые отношения обнаруживаются лишь посредственно, создавая с помощью других вербализаций своего рода „цепочки”, например: *торжественный* – *радостный* – *веселый* (*allegro*); *экзальтированность* – *воодушевленность* – *страсть* (*passionato*); *мрачный*, *рыдать*, *тоска* – *печаль* – *жалобный*, *горестный* (*lamentoso*), *гордый* – *величественный*, *величавый* – *торжественный* (*solemnite*), *тревожный* – *беспокойный* – *живой* (*animato*).

В-третьих, чтобы выявить связь между определенными вербализациями, использовались корпусные данные, почерпнутые из словарных статей, и содержащие данную сему. Такой характер имеют следующие соотношения: *ужас* – *тихий*: „Тихий ужас! (разг.) – о чем-н. чрезвычайном: Шумят, ссорятся – тихий ужас!”; *веселый* – *удовольствие*: „Жить в свое **удовольствие** (беспечно, весело, без забот)”.

Отношения между фрагментами текстов музыкальной критики и авторским текстом композитора могут быть результатом:

1. знаний рецензента, т. е. знакомства с нотным текстом (следует заметить, что среди музыкальных критиков преобладают лица, которые имеют по крайней мере начальное музыкальное образование; есть и среди них и композиторы, как П. Поспелов),
2. универсальности этих отношений.

В свою очередь, те фрагменты рецензий, которые не совпадают с примечаниями композиторов, могут намекать на:

1. более свободную интерпретацию и, следовательно, не являются описанием так называемого традиционного исполнения,
2. отсутствие тщательного знания рецензентом нотного текста.

Применяя сказанное выше к предложенному Анной Хенцькой-Готкович разделению, можно предположить, что обсуждаемые исполнения характеризуются в большей степени реализацией заданных композитором в партитуре подсказок и комментариев, чем артистической адаптацией партитуры.

Следует также учитывать тот факт, что рецензент оценивает не только исполнение, но также произведение, что для читателя не всегда является очевидным. Примером такого типа может послужить выражение „привычно вдохновенный” об *Этюде* op. 25 no. 11, то ли обозначающее: *как у всех исполнителей, так и в данном случае данный Этюд характеризовался вдохновением*, то ли: *как все произведения Ф. Шопена (или все его этюды) тот оказался вдохновенным*.

При определении, в каком случае рецензент пишет об исполнении, помогают слова с семантикой звука (*звучать, зазвучать, прозвучать, озвучить, звучало, звучание, отзвук*), игры на инструменте (*игра, играть, сыграть, аккомпанемент*), глаголы, указывающие на действие исполнителя (*передать, трактовать, намекнуть, исполнять*), а также такие слова, как *темперамент, импровизация, отношение, кураж, энергия*.

Данная глава содержит 34 отрывка рецензий, среди которых у 32 обнаружены связи с эмотивными примечаниями, помещенными в нотном тексте. На основании указанных выше замечаний, можно предположить, что большинство пар **текст рецензии – музыкальный текст**, представленных в данной главе, касаются так называемых традиционных исполнений, не отклоняющихся от общепринятого

образца. В этих случаях исполнитель (или исполнители, если речь идет о коллективе) предложил интерпретацию композиторских подсказок, и это заметил рецензент. Артиста-исполнителя можно определить как медиум, через которое струится музыка к слушателю.

Музыка, однако, очерчена композиторскими примечаниями, которые могут касаться не только темпа, артикуляции, динамики, но также характера и определенных эмоций. Таким образом, артист старается передать аудитории эмоции, заложенные композитором, что всегда порождает интерпретацию.

Следовательно, можно предположить, что рецензент испытал чувства, заложенные композитором благодаря тому, что исполнитель играл так, как предлагал автор сочинения. Исполнение вызвало такие эмоции в аудитории, в том числе и музыкальном критике, какие были замышленные композитором; именно такая была его цель.

В данной части работы, кроме 32 пар **текст рецензии – музыкальный текст**, обнаруживающих синонимические и ассоциативные соотношения, помещены также 2 пары, которые характеризуются отсутствием ожидаемых связей. Опираясь на интроспективные ощущения автора настоящей работы, они были подобраны как совмещающие потенциально семантически близкие лексемы. Мы имеем в виду например пару, которая относится к *Катакомбам* М. Мусоргского, где **текст рецензии** звучит: „инфернальный и священно-символический подтекст”, в то время как **музыкальный текст**: *largo* (широкий), *sepulcrum romanum*, *Римская гробница*, *con lamento* (стон; жалоба; ропот), *С мертвыми на мертвом языке* (*con mortuis in lingua mortua*). Слово *инфернальный* может ассоциироваться с такими словами, как *жалоба*, *стон* (гробница, мертвый), словари, однако, не отмечают такого типа ассоциативных или синонимических связей.

2. Относительно к вербализациям чувств и эмоций, в указанном в настоящей главе материале наиболее распространенным показалось итальянское слово *allegro* (*веселый*), которым композиторы определили характер сочинения 17 раз. Таким образом, можно констатировать, что наиболее свойственным чувством для характера классической музыки чувством является *веселье*. Следующим оказалось *dolce* (*нежный, сладкий*) в числе 14 и определение *espressivo* (*с выражением, экспрессией* – 13 единиц). Далее, в числе 4, следуют: *appassionato* (*страстный*), *agitato*

(*беспокойный, возбужденный*), *con fuoco* (*с огнем*), которые подчеркивают эмоциональность музыки.

В итоге, можно предположить, что общую эмоциональную картину, которая возникает из представленных в данной главе примеров, рисуют в основном такие эмоции и чувства, как *веселье, нежность, экспрессия, страсть, беспокойствие и огонь*.

Глава третья

Языковые средства наименования эмоций в текстах русской музыкальной критики

В данной главе указываются вербализации эмоций и чувств, почерпнутые из текстов русской музыкальной критики. Выбранные вербализации являются прямыми номинациями, т. е. репрезентируют названия эмоциональных состояний. Для систематизации богатого лексического материала изучаемых рецензий используется концепция лексико-семантических полей. Полевой подход к описанию явлений языка получил в современной лингвистике широкое распространение – кроме лексико-семантических, это парадигматические поля (Й. Трир, Э. Косериу), синтаксические поля (В. Порциг, Л. Вейсгербер), грамматические поля (В. Г. Адмони), грамматико-лексические поля (Е. В. Гулыга, Е. И. Шендельс), функционально-семантические поля (А. В. Бондарко) и т. д. (Никульшина 2013). Концепция лексико-семантического поля связана с такими исследователями, как Йост Трир и Лео Вайсгербер, однако ее начало отсылает к имени Вильгельма Гумбольдта, Рихарда Мейера и Гюнтера Ипсена. Данная концепция предполагает существование отношений между языком и понятийной системой, указывается также, что значение отдельных элементов поля зависит от значения его остальных компонентов (Sieradzka-Mruk 2016: 17). За Рышардом Токарским лексико-семантическое поле рассматриваем как

группу слов, связанных общим значением, между которыми наблюдаются определенные смысловые связи, образующие замкнутую и иерархическую систему. Таким образом, поле является частью целостной лексико-семантической системы (Tokarski 1984: 11; перевод: М. Д.)²¹.

Иерархическую систему Токарски понимает как поле, в котором наблюдаются отношения гипонимии (такого отношения между словами, в котором одно слово

²¹ Подобным образом семантическое поле понимает Б. Ю. Городецкий, который это понятие объясняет как „совокупность семантических единиц, имеющих фиксированное сходство в каком-нибудь семантическом слое и связанных специфическими семантическими отношениями” (Городецкий 1969: 173), а также Ю. Н. Караулов, для которого лексико-семантическое поле, это „форма систематизации лексики, элементы которой отражают связи между понятиями большего и меньшего ранга, объединение слов с близкими или сопоставимыми значениями” (Караулов 1972: 59).

обладает дополнительной релевантной системной семой, помещающей это слово в таксономию поля ниже²²), синонимии (слова с полным или частичным совпадением значений), антонимии (антонимическую пару составляют слова, обладающие смысловым различием, сводящимся к элементу негации или к различению „больше – меньше”, „более – менее”) и комплементарности (отношение когипонимии между двумя элементами) (Tokarski 1984: 28–34)²³.

Для настоящей работы существенными являются те труды, которые в свете концепции лексико-семантического поля рассматривают вопрос эмоций. К ним можно зачислить работы Агнешки Миколайчук о гневе (Mikołajczuk 1996, 1999, 2000), Божены Серадзкой-Базюр о чувствах в творчестве Яна Кохановского (Sieradzka-Baziur 2000), Агнешки Серадзкой-Мрук о чувствах в богослужении Крестного пути (Sieradzka-Mruk 2016), работы Виктора Шаховского (Шаховский 2008, 2019).

Среди лингвистов, изучающих чувства, многие предлагают их деление на положительные и отрицательные эмоции (Nowakowska-Kempna 1986, Jordanskaja 1972, Wiatrowski 2010, Sieradzka-Mruk 2016, Lubaś 2003²⁴). Данное деление, однако, порождает некоторые трудности в случае классификации таких эмоциональных состояний, как удивление, надежда, тоска, страсть, смирение, и связанных с ними гипонимов. К тому же, даже такие эмоции, как любовь (воспринимаемая, как правило, положительно) или страх (воспринимаемый, как правило, отрицательно), в некоторых ситуациях приобретают свойства противоположные общепринятым (например, неразделенная любовь или страх сцены, который придает выступлению больше артистического подъема). Исследовательский материал, почерпнутый из музыкальных рецензий, указывает, что эмоции и чувства имеют множество оттенков и редко бывают

²² Гипонимия является односторонней импликацией, где предложение: Петр – старик подразумевает предложение: Петр – мужчина.

²³ Вопрос группирования эмоций затрагивает также В. И. Шаховский. Исследователь употребляет выражение *кластер* по отношению к группам (пучкам) эмоций, утверждая: „Эмоции редко выражаются каким-то единственным способом, чаще они реализуются пучком (т. е. кластерно), например, группа гнева включает в себя неудовольствие, раздражение, возмущение, ненависть, негодование, ярость, бешенство. Вычлняются и такие кластеры эмоций, как радость, печаль, страх и др.” (Шаховский 2015: 9).

²⁴ Внимания заслуживает концепция Владислава Любася, который предложил выделение двух групп лексем, выражающих:

1. Эмоции (и эмоционально-оценочную лексику), воспринимаемые как положительные: *atencja, aprobata, (uznanie), radość, podziw, przychylność (pieszczotliwość, przywilność), żart, pobłażliwość, wzruszenie, poufalość, współczucie, ubolewanie;*

2. Эмоции (и эмоционально-оценочную лексику), воспринимаемые как отрицательные: *nostalgia, niedowierzenie, niezadowolenie, zniecierpliwienie, dystans, negacja, lekceważenie, rozczarowanie, zakłopotanie, ironia, tęsknota, smutek, złośliwość, irytacja, gniew, zazdrość, pogarda, obraza, strach/lęk, żal, rubaszność, grubiaństwo, wulgarność, agresja* (Lubaś 2003: 184).

однозначными, поэтому в данной главе разделение на положительные и отрицательные эмоции не применяется.

Другим разделением эмоциональных состояний, предлагаемым многими лингвистами (а также психологами, напр. Дариушем Долиньским – см. Lubaś 2003: 182), является рассмотрение их как чувства-отношения (расположения) и чувства-аффекты²⁵ (ср. работы: Nowakowska-Kempna 1986, Jordanskaja 1972, Wiatrowski 2010, Małecki 2013). Стоит особенно выделить работу Ивоны Новаковской-Кемпной (Nowakowska-Kempna 1986), в которой исследовательница отмечает больше 200 единиц, репрезентирующих разные части речи, разделяя их на 12 групп чувств-отношений²⁶ (*sympatii, antypatii, szacunku, podziwu, pogardy, oczarowania, dumy, obrazy, życzliwości, wzruszenia, smutku, tęsknoty*) и 21 групп чувств-аффектов (*wzruszenia, przykrości, przyjemności, radości, gniewu, strachu, zdziwienia, ulgi, ciekawości, odrady, zachwytu, nadziei, smutku, zmartwienia, rozczarowania, wstydu, zazdrości, nudy, skruchy, współczucia, rezygnacji*). Такое разделение вызывает некоторые вопросы, так как автор помещает группы *wzruszenie* и *smutek* как среди чувств-отношений, так и среди чувств-аффектов. В рамках каждого из двух основных классов И. Новаковска-Кемпна формирует семантические поля (группы), которые на самом деле являются перечнем лексем. Составленный Новаковской-Кемпной перечень обнаруживает в результате образ лексического поля эмоций, причем автор отмечает, что данный перечень не является полным.

Специфика музыкального мероприятия, которое всегда является чем-то кратковременным, порождающим чувства и эмоции здесь и сейчас, заставляет рецензентов относиться ко всем внутренним состояниям как к аффектам. В случае, когда музыкальный критик описывает свои мнения об определенном произведении или творчестве композитора, вербализации можно считать чувствами-отношениями. Однако, в случае вербализаций чувств и эмоций в текстах русской музыкальной критики, описывающей концерты, нет четкого разграничения на чувства-отношения и чувства-аффекты, поэтому разделение, предлагаемое И. Новаковской-Кемпной и другими исследователями, поднимающими вопрос вербализации эмоций, не показалось соответствующим для исследовательского материала.

²⁵ Как замечает И. Новаковска-Кемпна, чувства-отношения обладают большей внутренней сложностью, чем чувства-аффекты (Nowakowska-Kempna 1986: 63).

²⁶ Лидия Иорданская указывает на 6 групп чувств-отношений: *радость, огорчение, гнев, надежда, страх, удивление* (Jordanskaja 1972).

На основании текстов русской музыкальной критики нами были установлены 27 полей, представляемые в порядке убывающего количества вербализаций, для которых гиперонимами (доминантами) являются: *восторг, радость, страх, чувствительность, печаль, удивление, горе, удовольствие, симпатия, спокойствие, тоска, страсть, гнев, смелость, антипатия, надежда, скука, уважение, благодарность, гордость, стыд, горечь, сострадание, смирение, месть, неудовольствие, ревность*. Такое предположение означает, что остальные названия эмоций и чувств являются гипонимами по отношению к названиям полей (напр., *ужас* является гипонимом по отношению к *страху*, *веселость* – по отношению к *радости*).

Гипероним, как находящийся в таксономии выше остальных слов, принадлежащих к лексико-семантическому полю, определяется на основании:

1. данных словарных статей,
2. количества вербализаций.

Это означает, что гипоним в словарной статье толкуется посредством гиперонима (напр., *жуть*, которая помещается в лексико-семантическом поле *страха*, толкуется как „чувство тоскливо-беспокойного **страха**, тревоги”).

Лексикографическими источниками послужили: *Словарь русского языка в 4-х томах* под ред. А. П. Евгеньевой (МАС), *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный* под ред. Т. Ф. Ефремовой (НСРЯ), *Большой толковый словарь русского языка* под ред. С. А. Кузнецова (БТС), *Словарь русского языка* под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой (СРЯО), *Толковый словарь русского языка* под ред. Д. Н. Ушакова (ТСРЯ), *Философский энциклопедический словарь* (ФЭС), *Этимологический словарь русского языка* М. Фасмера (ЭСРЯФ), *Словарь русского арго* В. С. Елистратова (СРА).

1. Поле восторга

К лексико-семантическому полю восторга зачисляются вербализации следующих чувств: *вдохновения, восторга, восхищения, впечатления, порывистости, пыла, транса, увлечения, упоения, экзальтации, экстаза, энтузиазма*.

В *Риторике* Аристотель указывает на связь *восхищения* с познанием, утверждая, что „в восхищении заключается желание познания” (Аристотель, электронный

источник). Предмет *восхищения* скоро делается предметом желания, а познавать, по мнению философа, значит следовать закону природы. *Впечатление* и *вдохновение* Стагирит рассматривает с точки зрения влияния речи на слушателей, подчеркивая, что *вдохновенная* речь возбуждает состояние *вдохновения* слушателей. Аристотель также обсуждает кратко *вспыльчивость*, которую роднит с гневом и связывает с фактором возраста (юноши, по его мнению, пылки).

Восхищение, рядом с любовью, ненавистью, похотью, радостью и печалью, Декарт зачисляет к шести первоначальным чувствам, определяя его как „неожиданность души, которая побуждает ее к рассмотрению предметов, кажущихся редкими и необыкновенными” (Kartezjusz 2001: 107–108; перевод: М. Д.). Предметом *восхищения*, в отличие от других чувств, не является добро или зло, а познание предмета *восхищения*.

Анна Вежбицка делает замечание, что в *восторге* отражается любовь: „это теплое, даже горячее чувство, близкое поклонению” (Wierzbicka 1971: 52; перевод: М. Д.).

Гиперонимом поля является *восторг*, для которого гипонимами оказались следующие чувства-когипонимы: *восхищение*, *впечатление*, *увлечение*, *упоение*, *экзальтация* и *экстаз*. В свою очередь, отношение когипонимии наблюдается на уровне лексем: *вдохновение*, *порывистость*, *пыл*, *энтузиазм*, которые являются гипонимами к *увлечению*. Наконец, *транс* также остается в отношении гипонимии к лексеме *экстаз*. Данные связи иллюстрирует схема:

Восторг

↳ Восхищение

↳ Впечатление

↳ Увлечение

↳ Вдохновение

↳ Порывистость

↳ Пыл

↳ Энтузиазм

↳ Упоение

↳ Экзальтация

↳ Экстаз

↳ Транс

Восторг

Восторг проявляется как чувство, свойственное главным образом публике, определяемой рецензентами также как „аудитория”, „слушатели”, „зрители”, „любители”, „зал”, „галерка”: *Шквал оваций и искренний восторг публики* [389]; *Вознагражденная энергетической мощью третьей части публика неистовствовала от восторга* [390]; *галантной музыки, способной и сегодня привести в ребяческий восторг даже самую угрюмую публику* [392]; *публика с каждым новым номером встречала музыкантов все более тепло и восторженно* [395]; *публика принимала Перлмана с восторгом* [264]; *Иван Соколов, обожаемый устойчивым кругом публики, был принят восторженно и бурно* [200]; *восторг публики был тем не менее столь велик* [327]; *часть публики устроила восторженный прием автору* [65]; *публика была в восторге* [404]; *еще не остыв от Светланова, она наградила суперанишлагом и овациями восторга и Когана тоже* [405]; *Рудольф Баршай и его артисты были с восторгом приняты публикой* [406]; *публика в восторге, а для популяризации музыки Шнитке, видимо, сгодятся и обманчивые ощущения* [407]; *они неизменно вызывают восторг публики* [410]; *сейчас с восторгом воспринимается французской публикой как самая грандиозная и роскошная оркестровка* [411]; *парижские восторги публики и шквал откликов в прессе положили начало европейскому признанию Айвза* [413]; *часть публики устроила восторженный прием автору* [65]; *по сей день украшают репертуар оркестров и порой заставляют публику чуть ли реветь от восторга* [415]; *красота и артистизм очень хорошо работают на юную артистку, вызвавшую искренне-восторженный прием у публики* [394]; *восторженной фестивальной аудитории, имеющей обыкновение аплодировать после каждой части, придется не покладать рук, и не только по поводу классиков* [412]; *реакция слушателей была редкостно единодушной, восторженной* [338]; *любое движение исполнителей рождает в слушателе восторг, но восторг в адрес композитора* [403]; *слушатели, возможно, не считали зазорным восторженно награждать тот или иной трюк, вышедший из-под скрипки Вивальди или Марчелло* [366]; *овации восторженных зрителей* [391]; *в числе восторженных зрителей оказался и метр музыкального российского авангарда Эдисон Денисов* [393]; *концерт зрители встречали с восторгом* [399]; *любители апокалиптических настроений пришли в такой восторг* [402]; *оно неизменно вызывает восторг зала* [298]; *дирижер незаметно вел за собой пианиста, которому и достались восторги зала* [403]; *восторженный зал долго*

не отпуская виртуоза [408]; после исполнения которой Вадимом Холоденко консерваторская галерея стала **восторженно** присвистывать и притопывать [396]; записи новой звезды станут достойно расходиться, обеспечивая полные залы и, конечно, более **восторженную** критику [403]; выпал случай **восторгаться** Гергиевым не за его артистическую исключительность, а за подвижничество и верность тексту [359]; гордый **восторг** на лицах немногочисленных русских был ей непонятен [123].

В случае некоторых из исследуемых примеров реакции публики и ее присутствие понимаются посредством контекста (напр., употреблением таких слов, как „крики”, „овации”, „аплодисменты”): *всегда вызывает диаметрально противоположные оценки: от бурно-восторженных до раздраженно-презрительных* [215]; *ее встречают восторженными криками* [398]; *послеконцертная автограф-сессия с суфиями прошла в атмосфере переходящего в давку восторга* [401]; *впрочем, совершенно не ошибается, если надо сменить вялые аплодисменты на восторженную овацию* [397]; *один из скрипачей спародировал жест маэстро, к удовольствию музыкантов и восторгу присутствующей студенческой братии* [384]; *восторг* и слезы неопитов, слышавших Херревега впервые [144]; *стамбульский пианист с прекрасным парижским образованием (среди его учителей были Оливье Мессиан и Надя Буланже) вызвал наименьшее количество восторгов* [409]; *не вызвала ожидавшихся восторгов проходившая в этом году в Нидерландах Неделя музыки Вячеслава Артемова* [222]; *Ичун Пань, игравшая чисто и яростно, вызвала бурю восторгов* [414]; *Борейко, далеко не обладающий таким темпераментом, заслужил почти такой же восторг* [44]; *из предметов восторга хотелось бы сразу исключить шубертовскую сонату „Арпеджионе”* [129].

В некоторых случаях музыкальный критик-слушатель обращается к читателю. Показателем такого типа механизма является употребление личных местоимений: *вдруг выходит исполнитель, от чьей игры у тебя открываются глаза, появляется новое дыхание, и ты восторженно внимаешь тому, что делает он или она* [329]; *неудача с Шостаковичем и особенно Брукнером повелевает нам взять некоторый тайм-аут в восторгах по поводу Светланова* [405]; *он больше походил на Прокофьева – от чего я бы на месте Шостаковича не была в восторге* [416].

Среди вербализаций **восторга** имеются также те, которые относятся к исполнителю: *благодарный солист был в неменьшем восторге от совместного*

музицирования с потрясающим оркестром [390]; Первая симфония (...) сыгранная гулким и крупным помолом, идеологически **восторженно** [83]; Плетнев (...) был с оркестром и музыкой страстен, поэтичен, **восторжен** и возвышен [419]; здоровый дух музицирования **восторжествовал** [420]; Во время репетиций он с таким **восторгом** представлял каждую фразу, как старый петербургский ювелир [421]; **восторженной** открытости своего высказывания [360]; такого шквала **восторженных** страстей не мог предположить никто [422]; Понькин чувствовал себя в атмосфере томлений и недостижимых **восторгов** [423]; дернул нервы простодушной **восторженностью** [424]; Оркестр звенит полной звонницей ударных, **восторженный** мажор перехлестывает через край [89].

Были также отмечены примеры вербализаций **восторга**, свойственные музыке и ее элементам, или сочинениям (творчеству): **восторженный** мажор перехлестывает через край [89]; добро, естественно, **восторжествовало**, но зла было так много [417]; „Вальс” и „Полька” – то ли гибельный **восторг**, юмор висельника, то ли намеренный обман ожиданий слушателя [81]; автор знаменитой „Поэмы экстаза” подразумевал высшую степень **восторга**, воодушевления, радости и счастья [187]; его новый квинтет сохраняет следы **восторга** перед берговской мелодикой [418]; дух бесконечной потенции творит из себя (ну не умеет он иначе) и стремится к новейшим гармоническим **восторгам** [381]; музыка полна перманентного **восторга** перед чудом [308]; захлебывающееся **восторгом** состояние торжества [177]; послевоенный авангард исследовал со смешанным чувством ужаса и **восторга** [413]; уверенная **восторженность** Бетховена контрастирует с открытым трагизмом Чайковского [193].

В анализируемых сочетаниях, **восторг** определяется как:

– бурный: при всей немалой (предварительно установленной) широте эмоционального диапазона, от **бурного** восторга до крайней тоски, чувство не рождалось здесь и сейчас [295];

– гибельный: будто исполняют ее на свете первыми или даже последними, с неожиданным для этой музыки „**гибельным** восторгом” [428]; совсем уж неожиданны последующие „Вальс” и „Полька” – то ли **гибельный** восторг, юмор висельника, то ли намеренный обман ожиданий слушателя [81];

– захлебывающийся: высота переживаний сообщает музыке **захлебывающийся** восторг [89];

- искренний: *вызвали **искренний** восторг и публики* [427];
- по-детски открытый: *какой неподдельный, **по-детски открытый** восторг, рождаемый прикосновением к поэтическим таинствам исполняемых партитур, испытывал дирижер* [284];
- полный: *проникнуться **полным** восторгом* [426];
- языческий: *исполнение дрезденского оркестра напоминает скорее о природном, почти **языческом** восторге перед миром* [425].

Чувство **восторга** может сочетаться с негой: *В результате Ноктюрн их „патрона” Бородина прозвучал без истинной **неги** и восторженности* [185], неожиданностью: *все первое – это **неожиданность** и восторг* [431], ожиданием: *к моменту выхода на сцену Михаила Плетнева в зале царило восторженное **ожидание*** [205], радостью: *преобладали **радость** открытия и восторг* [429], разочарованием: *Процент восторгов и **разочарований** на крупнейшем фестивале, пожалуй, тот же, что и повсюду* [432], удовлетворением: *даже суровые критики останутся если и не в восторге, то, по крайней мере, с чувством **удовлетворения*** [430], а также, как показали вышеупомянутые примеры, бурей [295], гордостью [123], искренностью [427], неистовством [390], потрясением [390], страстью [422], томлением [423], тоской [295], трагизмом [193], шквалом [389].

Восхищение

„Высшее удовлетворение, **восторг**” (СРЯО).

Исследовательский материал показал, что **восхищение** это чувство, которое чаще всего касается реакций слушателей на исполнение и исполнителей или влияния исполнителей на публику. Об этом свидетельствуют примеры: *в сонате Сезара Франка скрипачка вызвала общее **восхищение*** [217]; *восхищаясь глубиной и свободой игры Соколова* [271]; *восхищения заслуживает упорство Михаила Плетнева* [434]; *поздравить пианиста и выразить ему свое **восхищение*** [435]; *оба всегда считались интеллектуалами, оба вызывали **восхищение** и ревность многих прочих из-за феноменальной техники* [436]; *восхищать западную публику* [437]; *слушателей, частично **восхищенных**, частично возмущенных* [438]; *Вся остальная программа вызвала у меня только **восхищение*** [156]; *многое в его игре **восхищает**: нежный, серебристый звук, который снимает он, как драгоценность...* [439]; *умение столь элегантно выстроить оркестровую махину вызывает **восхищение*** [440];

„Настоящий клавирабэнд!” – **восхищенно** сказал мне знакомый после концерта [441]; не оправдавшиеся ожидания только усилили общее **восхищение** [442]; начало концерта подарило слушателю (увы, заполнившему лишь ползала) **восхитительные** маски, превратившие стоящих на коленях музыкантов в пазолиневских минотавров [443]; **восхищаться** чудесному совпадению дыхания, эмоции, звуков и пауз [332]; Иван Соколов продолжает **восхищать** благодарных поклонников [338]; Сегодня он берет на вооружение бархатные пальчики, которыми куда сподручнее шармировать **восхищенную** публику [433].

В некоторых случаях предметом **восхищения** является произведение или композитор: оркестр играл с такой отдачей, что угрожающий марш судьбы не пугал, а **восхищал** [444]; судя по реакции зала, я оказался не одинок в своем **восхищении** Восьмой симфонией [154]; финальное вознесение (...) само по себе **восхитительное**, оно никак не подготовлено [388]; это было именно внимание, а не привычное для музыки Листа цирковое **восхищение** [446]. Среди них некоторые намекают на **восхищение** одного композитора другим: в оркестровке хорошо слышен почерк будущего автора „Жар-птицы”, **восхищающегося** Дебюсси [368]; Дмитрий Шостакович всегда относился к музыке Густава Малера с огромным **восхищением** и неподдельным интересом [55]; Шостакович, искренне **восхищавшийся** музыкой Свиридова [445]; Шуберт решил обыграть приемы Джоаккино в симфонической форме, искренне **восхищаясь** солнечным талантом итальянца [4], а также эпохой: отдавая дань **восхищения** уходящей прекрасной эпохе, он написал опус немыслимой красоты и сложности [270].

Увлечение

„Восторженно-приподнятое состояние; воодушевление” (НСРЯ).

Слово **увлекательный** отмечено по отношению к произведению („Фантастической симфонии”) Г. Берлиоза, рядом с такими определениями, как страстный, необузданный и – что указывает на механизм синестетической метафоры – шероховатый: *страстный, шероховатый, увлекательный и по-романтически необузданный шедевр Берлиоза* [146]. Любопытным примером является сочетание **увлеченности** музыкальной магией с яркостью красок сочинения французского композитора, Андре Жоливе, что – по словам автора рецензии – роднит его с творчеством фовистов. В данном случае, **увлечение, увлеченность**, вместе

с глаголом **увлекаться** особенно подчеркиваются автором: **увлекавшийся** *архаическими культурами Африки и Океании Жюливе выразил в этом опусе увлеченность* музыкальной магией, и это **увлечение** *вкуне с тембровой яркостью красок, несомненно, роднит его с французскими фовистами* [489].

В исследовательском материале **увлечение** проявляется также как черта исполнения: *оркестр с искренним увлечением купался в роскоши равелевских гармоний* [409]; *чувствовались увлеченность и трогательное уважение* [290]; *дирижировал увлеченно без экзальтации, глубоко без навязчивости* [490]; *Бетховен был сыгран пианистом увлеченно и музыкально, иногда слишком аккуратно* [491], или исполнителя: *Сергей Редькин с его механистичной манерой странновато смотрелся на фоне таких конкурентов, как, скажем, увлекательно-напористый Джордж Ли или утонченный Люка Дебарг...* [492]; *Девятую Шостаковича, сыгранную с увлеченностью и юношеским азартом* [355].

Вдохновение

„Состояние душевного подъема, сильной **увлеченности**; воодушевление” (МАС).

Вдохновение, вдохновенность чаще всего касается исполнения (исполнителя), или игры, о чем свидетельствуют примеры: *исполнение Холоденко было великолепным – вдохновенным, романтическим и лиричным* [101]; *Когда раздались горячие аплодисменты, я наконец понял, что чуть не похоронил вдохновенное исполнение произведения Виктора Екимовского* [569]; *Именно такое виртуозное, артистичное и вдохновенное исполнение и продемонстрировали московские гости* [361]; *Скрипачи, виолончелисты и единственный контрабасист вдохновенно отыграли свои соло* [362]; *в этот вечер оркестр Гергиева играл по-настоящему вдохновенно* [46]; *Альтовый концерт, который вдохновенно и виртуозно исполнил Лев Журбин* [363]; *музыкант, энтузиаст, щедро расточающий силы и вдохновение* [199]; *оркестр был вдохновлен солистом* [364]; *играл вдохновенно, властно, с верой в свою музыку* [365]; *Кисин снова демонстрировал вдохновенную мягкость и тонкость* [272]; *вдохновенно и невпопад разыгрывали запланированную отсебятину* [366]; *мне достаточно нескольких минут репетиции, чтобы определить, вдохновение либо унылое настроение, разлад, неуверенность царит в коллективе* [367]; *в ней были и театральность, и роскошь, и вдохновение и великолепная работа оркестра* [368]; *трудился без вдохновения* [369]; *вдохновило не морализаторство, не бесцветная риторика поэмы* [370];

две пьесы – „Лунная соната” (1993) и „Соната с похоронным маршем” (1981), внимательно и **вдохновенно** исполненные [371]; из романтиков выделял Антона Брукнера, чьим **вдохновенным** Квинтетом мы тоже были награждены [374]; звучание, сочетающее особый доверительный тон с брутальностью и жесткостью, может **вдохновить** [173]; его игра (не всегда отточенная, но всегда **вдохновенная**) [372]; Анатолий Рыбалко дирижировал **вдохновенно**, отложив в сторону партитуру [373]; чех Иржи Рожен **вдохновил** храбростью и обаянием [238].

В данную группу вербализаций зачисляются также: особенно я бы выделил кларнетиста Евгения Петрова, умеющего **вдохнуть** музыку в каждую ноту [372]; когда оперу дали в концертном исполнении, уже без Гергиева, **вдохновился** ею один только посол Сингапура [375]; программы строго следуют идее **вдохновенного**, непритязательного, но трогательного, как собственноручно выращенный кабачок, загородного досуга [387], а также словосочетания, относящиеся к фамилиям композиторов, использующие механизм метонимии: **вдохновенный**, иногда буксующий **Берлиоз** (фрагменты из „Ромео и Юлии”), но тон задал **Равель** [379]; аналитический пафос Сохиева стал достаточно очевиден, чтобы предположить, что вряд ли нас ждет традиционный „эмоционально-вдохновенный” **Рахманинов** [380].

Обнаруживаются, однако, также немногочисленные случаи, когда **вдохновение** является чертой произведения, творчества, вида музыки (электроники) или композитора. Тогда **вдохновение** понимается не как творческое одушевление, состояние творческого подъема (ТСРЯ), а как инспирация: **вдохновленный** темами Чайковского балет „Поцелуй феи” [124]; в „Прометее” Скрябина для меня главное – огонь **вдохновения** [171]; музыка для ударных, **вдохновленная** пластикой движения и танца, в которой полностью проявляется неповторимый музыкальный стиль композитора [376]; двухчастным циклом „Ночное шествие” и „Мефисто-вальс” №1, где композитор **вдохновлялся** эпизодами поэмы Николауса Ленау [377]; нечто родственное **вдохновенной** лирике Шуберта [378]; Свобода – это Моцарт, иначе говоря, ствол мысли, **вдохновленной** гуманистической идеей „роста” [385]; электроника – как **вдохновенный** арт, привычно фоновые формы – как концертные [226].

Вербализации **вдохновения** могут касаться также публики, о чем свидетельствует интересный пример „публичного **вдохновения**”: прибавим ситуацию публичного **вдохновения**, экстремальную почти для любого артиста [381].

Вдохновение сочетается с такими понятиями, как лиризм, романтическое чувство, поэтичность (*обаяние огромного поэтического **вдохновения** [381]*), артистизм (в „*Оркестре XVIII века*” *работа над звуком преобладает над артистизмом и **вдохновенностью** [383]*), полет (*они стали свидетелями лишь технической работы, словно бы никак не обещавшей того **вдохновенного** полета, что объединил оркестр и публику [384]*), аутентизм (в исполнительстве: *Алексей Любимов принимал участие в концерте Ансамбля старинной музыки Московской консерватории, состоящего из молодежи, **вдохновленной** идеей аутентичного исполнения [386]*).

Если говорить о сходных чувствах, то **вдохновению** близка храбрость: *Гедре Шлеките (Балтия известна девушками-дирижерами) и похожий на юного Женю Кисина чех Иржи Рожен **вдохновили** храбростью и обаянием [238]*, пыл и энтузиазм: *Нагано дирижировал **вдохновенно**, с невероятным пылом и энтузиазмом [48]*, огонь [171], трогательность [387].

Порывистость

Порывистый: (3 знач.) „Действующий порывами (во 2 знач.), легко **увлекающийся**” (СРЯО).

В исследовательском материале **порывистость** определяет эпоху Романтизма, а также композиторов этого периода: *музыкант был очень пластичен и серьезно следовал за всеми душевными **порывами** в светлом и хрупком шубертовском музыкальном мире [203]*; *немного не хватило в исполнении эмоциональной полноты, плавного, широкого дыхания мелодий, романтической **порывистости** любовных сцен [30]*; *Вторая соната Рахманинова, прозвучала в исполнении Андрея Коробейникова **порывисто**, лирично, с живой импровизационной энергией [16]*.

Порывистость свойственна исполнением и исполнителям: *не нужны и такие, как **порывистый** и нестабильный Александр Лубянцев [365]*; *трепетный **порыв** девушки; отчаяние юноши; океан чувств, волны которого, вздымаясь с неодолимой силой, бьются и бьются о скалы жизни, накрывая нас с головой [30]*; *А в этом исполнении концерта Элгара Борисоглебский показал, что ему не чужды и эмоциональные **порывы** и всплески [318]*; *громкий оркестр, ведомый Гергиевым **порывисто**, но не слишком логично [779]*. В исследуемых текстах был отмечен единственный пример **порывистости**, описывающий характер сочинения, и одновременно черты характера композитора: *Брамс учился у Шумана, и в этом*

сочинении 25-летнего композитора очень много **порывистости**, перепадов настроения, характерных для его учителя [99].

Пыл

(2 знач.) „Способность быстро **увлекаться** чем-либо” (НСРЯ).

Пыл может указывать на характер исполнения („Эпитафия” Лютославского (1979) в изумительно точном, сфокусированно **пылком** исполнении еще одного хударука – гобоиста Дмитрия Булгакова в дуэте с блестящим пианистом Александром Кобриным [487]; ария Секста с кларнетом из „Милосердия Тита” Моцарта, спетая и **пылко**, и радостно, и жалобно [780]; дирижировал вдохновенно, с невероятным **пылом** и энтузиазмом [48]; зато **пылкие** фуги, сцены маршей и кутежей получились на ура, равно как Пасхальный гимн или благостные хоры в финале [299]), а также на реакцию публики (не менее **пылкую** реакцию вызвал ансамбль L'Arpeggiata [401]; о Башмете чаще говорят **пылко**, вознося его или хуля, о Спивакове – сдержанно, с осторожной надеждой или сомнением [488]).

В круг вербализаций **пыла** мы зачислили также пример **вспыльчивости**, относящийся к Модесту Мусоргскому: в нем [Мусоргском] сочетались искренность и мнительность, **вспыльчивость** и деликатность, заносчивость и застенчивость, лень и трудолюбие [316].

Энтузиазм

„Душевный подъем, сильная **увлеченность**” (СРЯО).

В исследовательском материале **энтузиазм** относится к дирижерскому мастерству (Нагано дирижировал вдохновенно, с невероятным пылом и **энтузиазмом** [48]), игре оркестра (оркестровые пьесы Джорджа Гершвина и Кола Портера, Фредерика Лоу и Конрада Залингера игрались британским оркестром с невероятным **энтузиазмом** и нескрываемым удовольствием [116]), музыканту (музыкант, **энтузиаст**, щедро расточающий силы и вдохновение [199]), а также поклонникам (аншлаги, давка и **энтузиазм** поклонников на концертах Теодора Курентзиса теперь обычное дело [400]; публика принимала выступление очень тепло и с **энтузиазмом** [501]).

Упоение

„Состояние **восторга**, наслаждения” (СРЯО).

Упоение сочетается с жизнерадостностью и откровенностью (*жизнерадостное переживание музыки было столь откровенным и упоительным* [425]), негой и чуткостью (*наибольшее впечатление в исполнении Люки произвел раздел Allegro Moderato, заполнивший зал **упоительной** негой виолончельного соло под обворожительный, чуткий аккомпанемент солиста* [198]). Оно может характеризовать отношение к произведению (о ноктюрне: *а вот его собственный Ноктюрн прозвучал **упоительно**: вернулись тонкости баланса, бархат струнных, индивидуальный артистизм духовиков* [493]; „Петерсен-квартет” и Герингас объединились, чтобы сыграть **упоительный** Квинтет Шуберта с двумя виолончелями [764]), или влияние одного композитора на творчество другого: *Александр Рудин (спокойно и упрямо ищущий, по выражению одного специалиста, не себя в искусстве, а искусство в себе и даже, пожалуй, больше – искусство в искусстве и тем схожий с Петером Нойманном) расслышал в Мендельсоне **упоение** Бетховеном и Бахом* [136].

Экзальтация

„**Восторженно-возбужденное состояние**” (СРЯО).

Немногочисленные примеры **экзальтации** касаются исполнения: *невозмутимый внешне, играл дерзко и смятенно, с **экзальтацией**, достойной той эксцентричной и безудержной в увлечении аффектами эпохи* [781]; *чрезмерной **экзальтацией** сегодня уже никого не удивишь, а загнанный темп, и как результат этого, сжеванная музыкальная ткань в седьмом капризе Пиатти лишь усугубили картину* [494]. Отмечен также случай, когда **экзальтация**, определенная как „религиозная”, относится к композиторскому стилю Галины Уствольской: *мир Галины Уствольской – черный беспросветный, наполненный крайней религиозной **экзальтацией*** [495]. Два последних примера вербализации **экзальтации** подчеркивают ее преувеличение, определяя это чувство как *чрезмерное* и *крайнее*.

Экстаз

„Состояние крайней степени **восторженности**, доходящее до иступления” (НСРЯ).

Экстаз (**экстатизм**) относится главным образом к исполнениям музыкальных произведений: *прозвучало со всей возможной тщательностью, выдающейся*

концентрацией медитативных сил, конструктивной ясностью и редкой, незамутненной **экстатичностью** [213]; Лазарев, конечно, знает и, как бы вооружен силою науки, воспроизводит вселенский **экстаз** астрономически точно [381]; вводя зал в состояние первобытного **экстаза** и первобытного ужаса [500]; оркестр заиграл финальное *тутти* с раскатами большого барабана и литавр, титаническими хорами медных и **экстатическими арпеджио** струнных [152]; **экстатические** кульминации [496]; **экстатически** прозвучал „Призыв” („*Invocation*”) из „Поэтических и религиозных гармоний” [94]; Три голоса (...) поют **экстатическую** Песнь хвалы в капризном прихотливом ритме [125]. Есть, однако, также случаи, когда это чувство касается реакций публики: публика была в **экстазе** [207]; пережить это **экстатическое** ощущение [434], а также характера произведения: загадочный декадентский **экстатизм** зачатий кантаты „Семеро их” [499].

Следует заметить, что **экстаз** особенно сочетается с именем Александра Скрябина, автора „Поэмы экстаза”, о чем свидетельствуют следующие примеры: ощущалась ясная драматургия, скреживающая лирическую экспрессию и скрябиновский по духу **экстатизм** с жесткой атакой звука и темной агрессивной силой надвигающихся маршей [497]; и: болезненная темнота скрябинского **экстаза** присутствовала скорее как тема, нежели как суть [321].

В нашем материале чувство **экстаза** сочетается с радостью (*постепенно достигая радостного экстаза* [498]), ура-национальными настроениями (*слушается невероятно актуально, как дерзкая гримаса посреди гимнического экстаза ура-национальных настроений* [358]), мистицизмом (*Знаменитую „сцену обольщения” Люка трактует не в привычно чувственно-сладострастном, а, скорее, в мистико-экстатическом ключе* [196]).

Транс

„Состояние **экстаза**, ясновидения, отрешенности и т. п.” (НСРЯ).

Исследовательский материал показал, что **транс** касается реакции слушателей на исполняемую музыку: *вовлечь слушателей в состояние заунывного **транса*** [587]. В метафорическом смысле **транс** может ассоциироваться, наподобие покрывала, с пеленой (*не последнее впечатление оказывает и легкая пелена **транса*** [159]).

Впечатление²⁷

Как вытекает из материала текстов музыкальной критики **впечатление** относится к исполнению или музыкальному событию (*смазать впечатление от яркого и живого исполнения* [466]; *досадная текстовая потеря в I части омрачила впечатление от игры этого неординарного, талантливое пианиста* [153]; *стильное исполнение Дмитрия Маслеева произвело должное впечатление на публику* [153]; *его утонченная деловитость впечатлила* [467]; *произвел впечатление не только классом, а и куражом* [224]; *на первом плане – угнетающее многословие виолончели и рояля, бесконечное словообразование, впечатляющая речь* [301]; *музыканты исполняли эту программу во время впечатляющего турне* [468]; *Композиция произвела впечатление ужасающей гармоничности бита, расстроенного звука и механической речи* [49]; *создавалось впечатление абсолютного искусства, безусловного, внятного каждому и бесплатного для всех* [456]; *за исключением этой впечатляющей интерпретации* [469]; *Василий Петренко уже в статусе европейской знаменитости с РНО произвел неизгладимое впечатление на местную публику* [450]; *могучая скромность игры, превращающая эстетическое впечатление в переживание текста* [136]; *маэстро достиг невероятных высот и впечатляющих откровений* [470]; *Репину действительно присущи темперамент и впечатляющая самоотдача* [332]; *в одиноком фортепианном варианте производит впечатление нарочитого примитива* [471]; *Концерт Дмитрия Когана произвел на зрителей неизгладимое впечатление* [472]; *впечатляющий шестичасовой марафон* [473]; *фестиваль оставил двойственное и порой гнетущее впечатление* [474]; *впечатляющее открытие сезона* [475]; *самым впечатляющим моментом концерта осталась песнь девушки на ледовом поле* [476]; *В Петербурге состоялся замечательный органнйй праздник, каждое событие которого приносило яркое впечатление* [39]). Однако, некоторые вербализации касаются самой музыки или ее элементов: *сильная, эмоциональная и медитативная музыка оставляла огромное, почти гипнотическое впечатление* [448]; *салонно-орнаментальная абстракция – неглубокое впечатление* [477]; *свежее впечатление оставила вторая часть музыки* [12]; *музыка производит впечатление сотканной из капель дождя* [49]; *суровая тема (...) излагаемая восьмью валторнами*

²⁷ Словари русского языка не отмечают связей между *впечатлением* и *восторгом*. Такую связь, однако, регистрирует *Słownik języka polskiego PWN*, где словосочетание „pod wrażeniem” (под впечатлением; впечатленный) толкуется как остающееся в отношении синонимии со словом „zachwycony” (восторженный) Ср.: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/pod%20wra%C5%BCeniem.html> (04.05.2021).

и пятью фаготами (вместо положенных 4 + 2), производит небывалое **впечатление** [451]; **непосредственное впечатление от музыки** [478]; **самой впечатляющей** частью произведения оказался финал [479]; музыка, отмеченная классической ясностью инструментовки и блистательной виртуозностью вокала, производила **впечатление** знакомой незнакомки [480]; **впечатляющая** полторачасовая композиция [481].

В единичном случае описываемое чувство касается отношения одного композитора к творчеству другого: *послал в Москву Шостаковичу; тот был под таким впечатлением, что пригласил автора приехать* [452].

Впечатление имеет довольно широкий круг определений. Так, **впечатление** может быть:

– благоприятным: *не могли не оставить самого благоприятного впечатления – красотой замысла и звучания* [371];

– должным: *как и прежде, стремительное и стильное исполнение Дмитрия Маслеева произвело должное впечатление на публику* [153];

– значительным и художественным: *от кого Вы ждете новых и значительных художественных впечатлений – или же их не ждете* [457];

– изящно-салонным: *начинаешь испытывать крайне далекое от изящно-салонного впечатление* [454];

– неизгладимым: *Василий Петренко уже в статусе европейской знаменитости с РНО произвел неизгладимое впечатление на местную публику* [450];

– непосредственным: *не в состоянии оказать влияния на непосредственное впечатление от музыки* [28];

– огромным и гипнотическим: *сильная, эмоциональная и медитативная музыка оставляла огромное, почти гипнотическое впечатление* [448];

– отрядным, прощальным: *это свечение профессионализма и было тем отрядным прощальным впечатлением* [459];

– ошарашивающим: *класс Венского филармонического оркестра производит поистине ошарашивающее впечатление* [456];

– первым: *играет Шуберта целомудренно и с рафинированным интеллектуализмом, не жертвуя отделкой деталей ради броскости первого впечатления* [455];

– последним: *последнее впечатление оказывает и легкая пелена транса (воплощение „магических” возможностей музыки)* [159];

- приятным: *пианистка из Польши Юлия Кочубан, произвела очень приятное впечатление своей яркой, эмоциональной игрой [215];*
- свежим: *свежее впечатление оставила вторая часть – „Страна грез”, в которой автор выступил в роли поющего пианиста [12];*
- серьезным: *из других серьезных композиторских впечатлений в Москве: меня очень тронула работа Кирилла Широкова, Данила Пильчена и Дарьи Звездиной [449];*
- собственно музыкальным: *оценить собственно музыкальные впечатления от него довольно трудно [458];*
- сокрушительным: *выступление этих немолодых уже музыкантов произвело на зрителей какое-то сокрушительное впечатление [453];*
- узнаваемым и трагическим: *ясность и точность при всей иногда веселости производят всегда узнаваемое и безошибочно трагическое впечатление [269];*
- эстетическим: *могучая скромность игры, превращающая эстетическое впечатление в переживание текста [136];*
- ярким: *в Петербурге состоялся замечательный органный праздник, каждое событие которого приносило яркое впечатление [39].*

Самым распространенным сочетанием (засвидетельствованным 9 раз) оказалось **сильное впечатление**: *симфония произвела столь сильное впечатление, что зал некоторое время сидел недвижим, а затем устроил стоячую овацию [99]; в неистовом и виртуозном исполнении Кротенко оставляет особенно сильное впечатление [449]; самое сильное впечатление у меня осталось вовсе не от концерта новой музыки, а от нового исполнения старой [460]; в целом клавирабэнд произвел сильное впечатление [156]; альянс Нагано и Баварского госоркестра производит сильное впечатление [150]; самое сильное впечатление оставила игра Андрианова [461]; сильное впечатление произвели фагот Александра Петрова, кларнет Николая Мозговенко и труба новичка РНО Владислава Лаврика [462]; отсутствие события производит сильное впечатление [463]; вечер, насыщенный сильными художественными впечатлениями [457].*

Трижды отмечено сочетания: **глубокое впечатление** (одно из самых ценных и глубоких впечатлений оставил квартетный вечер [464]; все это произвело, как всегда в исполнении Генюшаса, глубокое впечатление [198]; выступил прекрасно и произвел глубокое впечатление [215]), **противоречивое впечатление**

(к противоречивым **впечатлениям** от концерта-закрытия в большей степени оказались подготовлены слушатели [129]; **впечатления** от органа радужные, от органистов – противоречивые [458]; несколько более противоречивое **впечатление** оставил опус Вольфганга Рима „На двойной глубине” [384]), странное **впечатление** (да и сами эти аккорды произвели странное **впечатление** „плывающей” пластинки из-за не очень устойчивой интонации труб [357]; происходящее производило странное **впечатление** [465]; Пятая у Мути произвела несколько странное **впечатление** [340]).

Опираясь на исследовательском материале, можно сделать вывод, что **впечатление** сочетается с куражом [224], мраком [153], неистовством [449], трагизмом [269], эмоциональностью [448].

2. Поле радости

Поле радости составили вербализации *веселья, захватства, комизма, помпезности, праздничности, приподнятости, радости, торжества и шаловливости.*

Радость по Аристотелю (Аристотель, электронный источник) является признаком друга, который вместе с нами *радуется* нашим *радостям*, так же как горюет о наших горестях. *Радость* также появляется, когда сбываются наши желания. *Праздничность* (праздник) философ зачисляет к беспечальным состояниям, таким, как шутка, смех, счастье, успех, насыщение, невысокомерное удовольствие и скромная надежда. В одном случае, употребляя словосочетание: *торжественные празднества* указывает на схожесть *празднества* с *торжеством*.

В свою очередь, Апостол Павел высказывается о *радости* как следует: „Радуйтесь всегда в Господе; и еще говорю: радуйтесь” (Новый Завет, К Филиппийцам 4: 4).

„Каждый человек хочет радоваться” – так читаем в *Исповеди*. Августин (Св. Августин, электронный источник) указывает, что каждый человек стремится к *радости*, сочетая это чувство с *весельем*, надеждой, счастьем („все согласны, что хотят быть счастливы и все хотят радоваться, эту радость называют счастливой жизнью”), тоской. Однако, по его мнению, большой *радости* всегда предшествует еще большая скорбь. Самой большой *радостью* именует Бога, по его мнению настоящая счастливая жизнь заключается в том, чтобы *радоваться* Богом, от Бога, ради Бога. Св. Августин изображает метафору, в которой *радость* понимает как сладкую пищу:

„память – это как бы желудок души, а радость и печаль – это пища, сладкая и горькая”. *Радость* и печаль противопоставляет также и в другом месте *Исповеди*, излагая, что *радости* спорят с печалью. Философ зачисляет *радость* к четырем чувствам, волнующим душу (Св. Августин, электронный источник).

Радость, как определяет ее Декарт, является „приятным волнением души, возникновению которой способствуют рассуждения о нынешнем благе” (Kartezjusz 2001: 121; перевод: М. Д.). Философ различает *радость-чувство* и чисто интеллектуальную *радость*.

Эрих Фромм замечает аспект усилия по отношению к *радости*: „приятность не нуждается в эмоциональных усилиях; радость является достижением: предполагает усилие” (цит. за: Wierzbicka 1971: 59; перевод: М. Д.). Сравнивая оба чувства, Анна Вежбицка указывает, что приятность ближе тела, *радость* – ближе души. *Радость* является чем-то чистым, добрым, красивым, в то время как приятность морально и эстетически нейтральна. Ссылаясь на Спинозу, который *радость* определял как „приятность, которая возникает, когда осуществляется то, что было сомнительным”, Вежбицка учитывает в дефиниции *радости* также желание („ощущаем радость, когда происходит то, чего желаем, чтобы происходило”) (Wierzbicka 1971: 58–62; перевод: М. Д.).

Лексемы: *веселье*, *праздничность*, *приподнятость* и *торжество* являются гипонимами по отношению к *радости*, одновременно оставаясь в отношении когипонимии. В свою очередь, гипонимами к веселью являются: *залихватство*, *комизм* и *шаловливость*, в то время как *помпезность* считается гипонимом к *торжеству*. Данную цепочку отношений между лексемами иллюстрирует схема:

Радость

↳ Веселье

↳ Залихватство

↳ Комизм

↳ Шаловливость

↳ Праздничность

↳ Приподнятость

↳ Торжество

↳ Помпезность

Веселье

„Беззаботно-радостное настроение, **радостное** оживление” (НСРЯ).

Веселье, веселость это довольно часто возникающие эмоции, сопровождающие музыкальные события. Во-первых, **веселыми** оказываются конкретные произведения (для меня лично актуальным произведением является **веселый**, даже смешной опус Эрвина Шультсхофа „Пять пьес для струнного квартета” [497]; в медленной Сонате К. 208 слышался тоскливый армянский дудук, в быстрой Сонате К. 24 – **веселые** клавишные переборы группы АВВА [131]; „Sanctus” удивлял лаской и только потом **весельем** звука [59]; стало грустно, но виртуозные „Искорки” Мошковского **развеселили** [195]; завершило фестиваль **веселое** и тоже символическое поурри „Бременские музыканты” [645]; Нино Рота снискал прощение за все после **веселого** и чуть циркового Нонета [123]; в „Четырех пьесах для оркестра” из-под суховатой, даже нудноватой академической интеллектуальности то и дело показывались рожки карнавального **веселья** [653]; *Miserae* Карла Амадеуса Хартмана (...) содержит не только мрачные краски, но демонстрирует и непокорную, оскорбительную **веселость** [506]), или произведения, заглавия которых не названы (музыке нового концерта – такой же экспрессивной, напряженной и не располагающей к **веселью**, как и во всех последних произведениях Шнитке [649]; не забыл автор и легкомысленную музыку венских кофеен, и кабаретное **веселье** предвоенного Берлина [48]; эксцентрично-озорная симфония **веселья**, ликующего сквозь слезы [91]; сочетание в симфонии, которую принято считать „**веселой**” [239]; четыре первых и самых лучших ноты (фортепиано в унисон с контрабасами) **веселенького** парафраза на тему *Dies irae* продал так, будто это настоящий шедевр [446]; Спиваков не был бы Спиваковым, если бы не выбрал для финала концерта **увеселительное**, снимающее все смысловые нагрузки, даже эстрадное сочинение [358]; в духе **развеселых** консерваторских капустников [646]; самой **веселой** программой получилась третья [266]).

Во-вторых, вербализации **веселья** касаются исполнения, игры: под занавес слушателя ожидало искреннее **веселье** [543]; одна клавиатура и две руки пианиста легко и **весело** отдувались за сотню музыкантов [571]; слишком уж **весело**, хотя и отчаянно, „танцует” кларнет [575]; есть гении сумрачные, есть **веселые**, а есть просто серьезные [568]; с одной – „Музыка к воображаемому спектаклю” с **веселой** и отчаянной игрой на гребенках, с другой – пронзительное „Посвящение Паганини”

для скрипки соло [576]; Дирижеру прекрасно удаются мгновенные повороты от света к мраку, от ужаса к **веселью** [542]; от радости к горю, от **веселья** к отчаянию и снова к **веселью** [255]; **веселые** игрища необъявленного ТПО „Возвращение”, эффектно закрывающие нетривиальный фестиваль [183]; драматургия вечера – от мудреной печали к умной **веселости** – всех очень порадовала [201]; **веселое** и обаятельное путешествие по оркестру [647]; „**весело** на душе”, – истово, сквозь зубы убеждает композитор [648]; ее приятно и **весело** играть – об этом говорили улыбки на лицах молодых музыкантов Ансамбля [587]; томительные вагнеровские ходы его гобой выводит **весело** и жизнелюбиво [490]; **веселый** Чайковский, радостный Бетховен, бодрый Стравинский [72]; четыре биса великолепного карнавально-циркового покроя венчали академическую **веселость** оркестра [72]; сливались в **веселом** тупти с Курентзисом, азартно стучавшим в барабан [523]; у Копачинской – ураган, **веселье**, грусть и полная свобода [227]; в самые последние годы он оставался удивительно бодрым и **веселым**, разнообразил свое дирижирование [638]; на протяжении пятнадцати лет в Локкенхаузе репетировали, выступали и **веселились** артисты с мировыми именами [262]; в жутковатых, захлебывающихся мрачным **весельем** плясках [92]; Шаловливыми маневрами на Дягилевском не пугали, а **веселили** [424]; просветленная, живая, даже **веселая**, вышла на сцену, аплодировала музыкантам, зал приветствовал ее стоя [650].

В-третьих, **веселой** может быть также и сама музыка: музыка, рожденная из страха, слез и неповиновения, получается у него **веселой** и понятной, радостно вытирая навстречу слушателю всеми своими невеселыми банальностями [652]; **веселая**, пустовато-виртуозная музыка [651]; к нежной, **веселой**, трагической, ироничной и печальной клезмерской музыке [264].

Наконец, следует указать вербализации **веселья**, которые описывают реакции публики: Рождественский **веселил** публику [44]; строгая филармоническая аудитория то отдавалась безудержному **веселью**, то погружалась в неизбежную сумеречно-закатную печаль [44]; было даже **весело** смотреть, как на поклоны вместо Чайковского вышел снова Пендерецкий [50]; аудитория то отдавалась безудержному **веселью**, то погружалась в неизбежную сумеречно-закатную печаль [282]; под занавес слушателя ожидало искреннее **веселье** [543].

Комизм

„Смешная, комическая сторона чего-л.” (МАС).

Смешной: „Вызывающий смех, **веселье**, побуждающий к смеху; забавный, потешный” (МАС).

Комизм проявляется в конструкции „до **комизма** странно слышать” (*в первой части было до комизма странно слышать, как отличный оркестр и отличный дирижер не могут справиться с балансом и характером* [129]). **Комизм** определяет также голос (его узнаваемость) исполнителя: *он окажется неразрывен с голосом Дитриха Фишера-Дискау – серьезным, элегантным, до комизма узнаваемым* [797].

Залихватство

Залихватский: „Лихой, **веселый**, молодецкий” (МАС).

В исследовательском материале ощущение **залихватства**, **залихватскости** нашло отражение в характеристике исполнения: *мы привыкли в Гершвине к эдакой якобы бродвейской залихватскости, шокирующей броскости блюз-страсти* [37] (о джазовой музыке Гершвина); *адекватный, в меру праздничный и почти деловой стиль, противостоящий залихватской истерике шоу* [790], а также самоуверенности музыканта: *залихватство и серьезная уверенность в собственных музыкальных силах* [244]. **Залихватскость** может характеризовать также определенный инструмент (кларнет): *отрывисто вопящая скрипка, залихватский кларнет* [113].

Праздничность

Праздничный: (3 знач.) „Торжественно-**радостный**, счастливый” (МАС).

Состояние **праздничности** засвидетельствовано в шести примерах. Среди них следует подчеркнуть те случаи, в которых **праздничность** сочетается с приподнятым характером: *высказывание композитора удивило праздничностью, бодрой ритмичностью и приподнятым мажором* [124]; *светлая, радостная, приподнято-праздничная эмоция, доминирующая в крайних частях цикла* [10]; *празднично-приподнятый тонус оратории напомнил об искрящейся радости „Магнификата” Баха* [33].

В материале отмечен случай, который связывает **праздничность** с преувеличенной эмоциональностью: *преувеличенная эмоциональность, праздничность, свежестъ чувства* [654], удовольствием: *Ощущение*

непосредственности, **праздничности**, нескрываемого удовольствия объединило героя вечера и публику [791], радостью: *радостная, **праздничная** эмоция в крайних частях цикла* [33], жутью: *ухватил самый важный нерв операции: жуть поначалу выглядит невинно и шествует **празднично*** [506].

Приподнятость

Приподнятый: „**Радостно-возбужденный, оживленный**” (МАС).

Следует обратить внимание на сосуществование **приподнятости** с только что упомянутой праздничностью в следующих контекстах: *светлая, радостная, **приподнято-праздничная** эмоция, доминирующая в крайних частях цикла* [10]; ***празднично-приподнятый** тонус оратории напомнил об искрящейся радости „Магнификата” Баха* [33]; *высказывание композитора удивило праздничностью, бодрой ритмичностью и **приподнятым** мажором* [124]. Один пример описывает **приподнятость** как одну из черт творчества Р. Шумана: *Другой полюс притяжения – Шуман (возвышенность, **приподнятость** чувств, порыв, романтичность)* [792].

Приподнятость бывает связана с радостью (*радостная **приподнятость** звучаний, нередко напоминающих расхожие образцы киномузыки* [65]), патетизмом (*не звучит ни кощунственно, ни даже патетически **приподнято*** [656]), а также пафосом и романтическим настроением (*настрой авторской редакции, которая была исполнена Андреем Коробейниковым, оказался другим, далеким от принятого в этом сочинении стиля пианизма – **приподнятого**, пафосного, романтического* [16]).

В исследовательском материале **приподнятость** касается тонуса [33], мажора [124], пианистического стиля [16], или звучания: *самое патриотичное сочинение русского музыкального гения (...), с **приподнято** и грандиозно звучащей цитатой гимна „Боже, царя храни”* [655].

Радость

Как отмечено в одном из изучаемых текстов: „любая музыка – радость”. На основе текстов музыкальной критики можно констатировать, что именно **радость** является самой распространенной эмоцией, касающейся музыки. Данная эмоция, определяемая исследователями одной из базисных эмоций человека, проявляется во всех элементах музыкального мероприятия: как чувство свойственно самой музыке, ее компонентам, определенному сочинению, композитору, исполнителю и, наконец,

публике.

Широким оказался спектр определений **радости** в музыкальных рецензиях:

- бесконтрольная: *не отдаваться бесконтрольной **радости*** [289];
- бешеная: *доставила публике бешеную **радость** узнавания* [565];
- детская: *позитивный настрой сочинения сопровождается детской **радостью**, с которой композитор (...) играет с группами оркестра* [657];
- кипящая и рождественская: *Ни кипящей рождественской **радости**, ни ощущения светлого праздника его исполнение не излучало* [78];
- неподдельная: *Этой форме (...) присуща неподдельная **радость**, яркая красочность, выразительность* [658];
- нечаянная: *нечаянной **радости** из сочинения „BOXY-D” (что означает „Д. Ухов” наоборот) не вышло* [540]; *предполагает нечаянную **радость** для несчастных поклонников пианистического мастерства* [659];
- победная и тихая: *тихая победная **радость*** [660];
- редкая: *Что и передается слушателю с искренней нежностью и редкой для академической сцены **радостью*** [264];
- сокрушительная и прометеевская: *играет с контрастом ласковой темы и сокрушительной прометеевской **радости** движения к коде* [661];
- умная: *Скрипку Менухина можно слушать бесконечно, как орган. Здесь есть все – и вековая тоска и умная **радость*** [351];
- языческая: *Два трио, неоромантическое, с языческой **радостью**, Мориса Дюруфле и картинно-медитативное Петериса Вакса* [113].

Из изученных текстов русской музыкальной критики следует, что **радости** могут сопутствовать другие чувства и эмоции:

- веселость: *драматургия вечера – от мудреной печали к умной веселости – всех очень **порадовала*** [201];
- изумление: *смешанная с изумлением **радость** после концерта* [616];
- искренность: *ответно с искренней **радостью** от встречи с московской публикой* [196];
- наслаждение: *концерт для публики веселой и заводной, способной искренне **радоваться*** [547];
- откровение: *жизнерадостное переживание музыки было столь откровенным и упоительным* [425];

- отчаяние: *В игре плетневского оркестра слышна **радость** отчаяния* [133];
ощущением: *никогда еще не приходилось с такой **радостью** ощущать* [608];
- печаль: *Геннадью Рождественскому известен секрет плодотворного союза **радости** и печали* [255];
- приподнятость: ***радостная** приподнятость звучаний* [65];
- сарказм: *в его [Прокофьева] Третьем концерте есть и сарказм, в нем много счастья, солнца и **радости*** [20];
- страдание и горе: *Впервые в добаховский период идея восхождения из глубин, „от страдания к **радости**” получила органичное и целеустремленное выражение в столь широко и ясно обобщенной форме* [662]; *Сначала мы двинулись в путь от страдания к **радости**, потом в обратный – от **радости** к горю* [255];
- экстаз: *постепенно достигая **радостного** экстаза* [498];
- драйв: *драйв в этот вечер у коллектива Большого был нешуточный, что **радует*** [513], а также: восторг [429], победа [205], праздничность [33], тоска [351], торжество [205].

Что касается **радости**, которую вызывает музыка, ее элементы, а также сами композиции, отмечено следующие вербализации: *Играть музыку приятно, любая музыка – **радость*** [630]; *музыка (...) приглашала **радоваться** жизни* [116]; *первые исследователи Хиндемита, окрыленные успехами похода на романтизм, были переполнены **радостью*** [319]; *истинное мерило ценности искусства – **радость**, которую оно доставляет* [663]; *идиотически **жизнерадостный** репетитивный кусок* [664]; *Чем с большим чувством ты играешь, пусть даже трагическую музыку, тем больше в этой музыке обнаруживается **радости*** [444]; *такую **радость** вызвала музыка Малера* [444]; *исполнили бетховенскую **безудержно-радостную** Торжественную мессу* [425]; *над опусами Кейджа **радостно** орудуют молодые Кожухарь, Чеглаков, Рыбаков и Дойников* [665]; *Хаффнер-симфония **радовала** шершавой поверхностью* [147]; ***радостный** лучезарный Моцарт* [4]; ***радостный** Бетховен* [72]; *а если мажор вдруг сменяется минором, то это значит в точности то же, что и у Шуберта, – **радость** и печаль* [79]; *Мендельсон скромно и **радостно** трудился* [136]; *чистая **радость** (...) Мендельсона* [256]; *в музыке Гайдна преобладают светлые, **радостные** настроения* [666]; *в бравурном финале – торжество, **радость**, победа и свет* [205]; *позволила всем в оркестре видеть друг друга, незаметно распределить лидерские функции и вместе **радоваться** звукам и фразам* [60]; *наконец,*

несмотря на отдельные трагические моменты, **радостный** финал – все это было „рассказано” артистами [667]; интимная **радость** финального момента (...) возведена Аббадо в абсолют [668]; мелкие клавирные **радости** дюжинами гибнут под тяжестью оркестровки [381]; струнные, с их хлипкостью не способные выразить **радость** [669]; **радость** узнавания (...) когда тему берет контрабас [75]; **радостная**, праздничная эмоция в крайних частях цикла [33]; пьесы, что **радовали** душу благозвучием [108]; дискомфорт от контакта с современной музыкой устраняется **радостью** узнавания [670]; отзвучал этот **радостный** гимн воздушным музыкальным путешествиям [671]; нет здесь и нотки интимной **радости** [308].

На основании вышеприведенных примеров можно сделать вывод, что **радость** вызывают произведения таких композиторов, как Л. ван Бетховен („Торжественная месса”), В. А. Моцарт („Хаффнер-симфония”), Й. Гайдн („Рождественская оратория”), С. С. Прокофьев („Третий концерт для фортепиано с оркестром”), Г. Малер, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт.

Следующую группу составляют вербализации **радости**, которые относятся к способу исполнения музыкального произведения: **порадовать** самих исполнителей и публику свежей, открытой музыкой [183]; **радостным** исполнением кунштюков [673]; с Джорджем Ли, покоришим непосредственной **радостью** музицирования [279]; **радостной** оркестровой виртуозностью [584]; **порадоваться** старательности и аккуратности [674]; результат **радостный** и убедительный [520]; преобладали **радость** открытия и восторг [429]; в любую секунду добивался **радости** [379]; игравшим в Москве мощно, **радостно** и откровенно ученически [675]; **порадовала** и глубина исполнительской работы пианиста [435]; **жизнерадостный** канадский трубач [397]; **порадовал** А. Гугнин в этюдах довольно разнообразной фортепианной палитрой [197]; **радость**, которую артисты, в том числе БСО и Терье Миккельсен, получали от совместного музицирования и дарили залу [676]; **радоваться** своей игре [677]; **радостно** обладать вневременным величием [315]; мы вместе с бельгийским хором **радостно** отвечаем ему [678]; **радостью** совместного музицирования [679]; Ростропович **радовал** нас увертюрой Чайковского [680]; тихие **радости** камерного музицирования [114]; лица музыкантов не выражали по этому поводу особой **радости** [583]; **радостно** вытирать навстречу слушателю всеми невеселыми банальностями [416]; **радостно** пузырился простой и яркий до одури хор [577]; **радость** соучастия в соревновании виртуоза и оркестра [246]; с Джорджем Ли, покоришим

непосредственной **радостью** музицирования [279]; хрустальная чистота звучания и **радующая** точность свидетельствовали о том, что в отличие от часто присутствующего в концертах „условного” Веберна этот был абсолютный [681]; трудного, например, Бартока **радостно** венчает с легким Гайдном [465].

Последний тип вербализаций **радости** это те случаи, которые касаются поведения публики: выход на сцену РНО и Плетнева, чей тандем в последнее время не так часто **радует** российскую публику [682]; хотелось **радостно** приплясывать [152]; Легенда XX века, он смиренно сидел в десятом ряду, мило улыбался и старательно хлопал – хотя **радоваться** было особо нечему [683]; **радости** публики не было пределов [401]; одно из самых сильных чувств, присущих слушателю, – **радость** узнавания [684]; драматургия вечера (...) всех очень **порадовала** [201]; **порадовать** самих исполнителей и публику свежей, открытой музыкой [183]; песня традиционно женская, которая, пусть и доставила публике бешеную **радость** узнавания [565]; **радость** узнавания, овации поверх музыки, второй раз та же реакция, когда тему берет контрабас [75]; **радость** автора (...) не вызвала ответных чувств у публики [685]; мы еще не забыли тех **радостей**, которые доставили нам американский японец Кент Нагано [271]; оркестр **радовал** захватывающей дух динамикой и сделанными кульминациями [686]; оркестр **порадовал** отличным строем, лучистым звучанием и стилевой точностью [687]; подуставшему, но **жизнерадостному** народу в зале [191]; каждый из шести лауреатов **порадовал** публику своим подходом к музыке Скрябина [26]; первые две части симфонии давали повод скорее **радоваться** за профессиональный рост Сивакова [688]; В качестве тихого лирического послесловия **порадовал** двумя „бисами” [212]; **радостно** выпирая навстречу слушателю всеми своими невеселыми банальностями [652].

Торжество

„Состояние **радости** или злорадства по случаю успеха, удачи” (НСРЯ).

Как показал исследовательский материал, **торжественными** называются следующие элементы мира музыки:

– аккорды (для создания **жизнерадостного** колорита не обязательно было брать такой несолидно торопливый темп с первых же **торжественных** аккордов [357]),

– звучание (последовательность звуков, напоминающую игру на флейте,

может звучать **торжественно**, а может настраивать на размышления [690]; звучит не столько **торжественно**, сколько безжалостно [85] – в данном случае в отрицательном словосочетании),

– концерт (крупную форму **торжественного** концерта выстраивали хор Виктора Попова, не успевший как следует развернуться в исполнении „Многая лета”, и Российский национальный оркестр [276]),

– песнь (музыка дышала литургической тайной, открывшейся в **торжественной**, ликующей песни двух труб лишь в самом конце [338]).

Среди элементов музыки, чаще всего **торжественный** характер приписывается последней части произведения – финалу: **торжество** финала не было натужным [93]; в бравурном финале – **торжество**, радость, победа и свет [205]; **Торжественный** гимн венчает сочинение [691]; финал скрипичного концерта – виртуозный, подытоживающий сказанное прежде, **торжествующий** [558]; драматургически вариация выстраивается по формуле „через тернии – к звездам”, где звезды – **торжественный** апофеоз [692].

Торжество, **торжественность** сочетается с пафосом (пафос **торжества** перевешивал музыку [695]; высокий градус пафосной **торжественности** Темирканов, которого публика не хотела отпускать со сцены, решил все же несколько сбавить [696]; в криках „браво” и обязательном шоу „все встают” таки прорвался тот самый пафос, от которого виновник **торжества** бежит всю сознательную жизнь [610]), восторгом (захлебывающееся восторгом состояние **торжества** [177]), яростью (**торжественный** и яростный тон, взятый композитором, чурается интимности и не принимает в расчет таких мелочей, как слушательское утомление [697]), гордостью („Ракоци-марш” Берлиоза – **торжественный** и горделивый [192]), радостью и победой (в бравурном финале – **торжество**, радость, победа и свет [205]), нежностью (XX фестиваль камерной музыки „Возвращение” вечером в воскресенье завершился **торжественным** и нежным исполнением [487]), ужасом (Исполнение Янсона транслировало идею преодоления в самом высоком смысле слова: преодоление смертного ужаса и **торжество** человеческого духа [533]), ликованием (при всей значимости лирических эпизодов, главным становится общее **торжественное** ликование [308]).

Торжество свойственно звуку органа: орган (Евгения Кривицкая), как ему и положено, привносил **торжественность** [308].

Наконец, следует подчеркнуть, что **торжество** характеризует отдельные произведения: „*Ракоци-марш*” Берлиоза – **торжественный** и горделивый [192]; знаменитый хор „*Аллилуйя*” из второй части **торжественно** славит победу над смертью [308]; нашлось место и строгой **торжественности** баховской прелюдии и фуги соль минор [15].

В одном случае способность генерировать данное чувство представляется как отличительная черта творчества композитора, его „визитная карточка”: *никто не сравнится со Штраусом в умении длить и длить – кажется, что бесконечно – это захлебывающееся восторгом состояние торжества* [177].

Торжество может также определять характер музыкального мероприятия: *атмосфера тихого торжественного священнодействия* [693]; *миланский маэстро как бы снижает градус – лишает музыку бессюжетной торжественности* [694].

Помпезность

Помпезный: „Отличающийся **торжественностью**, пышностью, рассчитанной на внешний эффект” (НСРЯ).

Как следует из нижеприведенных примеров, **помпезность** может проявляться по отношению к музыке, произведению: *психологически тонкая, многогранная, одновременно драматургически изысканная, витиеватая и помпезная, блестящая звуковой роскошью музыка* [180]; *маэстро Александр Ведерников и ГАСО имени Е.Ф. Светланова были одинаково убедительными как в прямой помпезности Мусоргского, так и в исповедальной трепетности Шостаковича* [180]; *пианист акцентировал фигурационные волны и финальную токатность, поиронизировав над помпезностью жанра* [232], или же характеризовать способ исполнения музыкального произведения: *сыграл шедевр Малера так, что все четыре его части оказались одновременно тончайшей камерной музыкой и демонстрацией помпезного величия* [152].

Шалость

„Поступок ради **веселья**, забавы; проказа” (МАС).

Разнообразные словосочетания, в которых появились вербализации **шалости** (**шаловливости**), подчеркивают, с одной стороны, ее близость к сильным чувствам (*фирменная искренность и трагическая шалость не слишком эффективно оттеняют*

беспроглядную тоску [43]; *Серьезные шалости* [793]; для затравки „врезали” *иронично-шаловливую, стремительную увертюру к „Кандиду” Бернстайна* [588]), с другой стороны, определяют **шалости** как невинные, близкие блаженства: *Восемьдесят третья симфония („Курица”) Гайдна и Концертная симфония для скрипки и альты (...)* – музыка, полная блаженства и невинных **шалостей** [699].

Имеются также конструкции, в которых **шалость** представляется как черта музыки С. Прокофьева и С. Джоплина (*эти три фрагмента в версии для духового квинтета прозвучали с шекспировским накалом страстей и прокофьевской шаловливой улыбкой* [111]; *солнечный Моцарт, лирический Дворжак и шаловливые регтаймы* [700]).

3. Поле страха

Лексико-семантическое поле страха составляют вербализации: *беспокойства, волнения, жути, испуга, истерики, нервности, оцепенения, робости, страха, суетливости, тревоги, трепета, ужаса, устрашения.*

По Аристотелю, *страх* является „неприятным ощущением, возникающим из представления о предстоящем зле, которое может погубить нас или причинить нам неприятность” (Аристотель, электронный источник). Философ подробно рассматривает ситуации, в которых чувствуем *страх*, соединяя это чувство с ожиданием сострадания. Аристотель называет также *страх* охлаждением в старости, которая пролагает дорогу трусости. Стагирит соединяет *страх* и с горем, указывая, что *страшным* нам кажется все, что имеет разрушительное воздействие, что может причинять вред, влекущий за собой горести. В свою очередь, *беспокойство* философ рассматривает в сочетании с печалью и завистью, *испуг* – с отсутствием сострадания. Так же и *ужас* противопоставляет состраданию, так как, по мнению Аристотеля, *ужас* уничтожает сострадание. *Ужас* Стагирит зачисляет к семи страстям, которые следует возбудить в слушателе.

Сходство *беспокойствия* с *суетливостью*, заботой, замечен в Евангелии: „Итак, не ищите, что вам есть, или что пить, и не беспокойтесь, потому что всего этого ищут люди мира сего; ваш же Отец знает, что вы имеете нужду в том; наипаче ищите Царствия Божия, и это все приложится вам” (Новый Завет, От Луки 12: 29–31).

Страх, рядом со страстью, радостью и печалью Августин (Св. Августин, электронный источник) относит к чувствам, волнующим душу. Философ в *Исповеди*, излагая, что жестокая власть внушает *страх*, задает риторический вопрос: кого следует бояться, кроме самого Бога? Замечает также, что „страх, боясь необычной и внезапной беды, заранее старается обеспечить безопасность тому, что любит”, намекая, что *страх* может сочетаться с любовью. В *Исповеди* обнаруживаются связи *страха* также с болью, скорбью, *трепетом*, стыдом. В свою очередь, *трепет* Августин роднит также с почтением, *тревогой* и ликованием, *беспокойство* – с тоской и томлением.

Анна Вежбицка *страх* определяет как „чувство нежелания того, что может осуществиться” (Wierzbicka 1971: 40; перевод: М. Д.). Исследовательница указывает, что основой *страха* является желание, чтобы не произошло то, что независимо от нашей воли. Нежеланность подчеркивается также и по отношению к *тревоге*, которую Вежбицка называет тем, что мы „чувствуем тогда, когда ожидаем что-нибудь плохое и желаем, чтобы это не осуществилось”. Мотив освобождения от *страха* прослеживается в истории философии. Мудрость – это избавление от *страха*, так как *страх* является грехом против разума (Wierzbicka 1971: 40–42; перевод: М. Д.).

Интересным является факт, что Декарт на страницах *Страстей души* не только не зачисляет *страха* к шести главным, по его мнению, чувствам, но даже вообще не обсуждает в трактате этого чувства. Уделяет внимание, однако, *тревоге* как „склонности души к убежденности о невозможности достижения того, чего желаем” (Kartezjusz 2001: 169; перевод: М. Д.). В случае, когда *тревога* не допускает даже слабой тени надежды, она превращается в отчаяние.

Доминантой поля является *страх*, с которым в отношении гипонимии остаются: *волнение*, *жуть*, *испуг*, *оцепенение*, *робость*, *ужас*, *устрашение*. В свою очередь, гипонимами к *волнению* являются *трепет* и *беспокойство* (последняя лексема обладает гипонимами: *нервностью*, *суетливостью* и *тревогой*). Самый низкий уровень в иерархии данного поля занимают лексемы *истерика* (гипоним *нервности*) и *напряжение* (гипоним *тревоги*). Все отношения между лексемами указаны на схеме:

Страх

↳ Волнение

↳ Трепет

↳ Беспокойство

↳ Нервность

- ↳ Истерика
- ↳ Суетливость
- ↳ Тревога
- ↳ Напряжение
- ↳ Жуть
- ↳ Испуг
- ↳ Оцепенение
- ↳ Робость
- ↳ Ужас
- ↳ Устрашение

Волнение

„Нервное возбуждение, сильное беспокойство, вызванное чем-л. (**страхом**, радостью, ожиданием и т. п.)” (МАС).

Волнение – это неотъемлемое чувство каждого музыканта. Однако, как показал исследовательский материал, оно может испытываться публикой, а также касаться музыки, ее характера, повествования, настроения. В материале имеются примеры вербализаций сценического **волнения** у музыкантов-исполнителей: *Конкурсное волнение привело к тому, что в игре польской пианистки появилось много неточностей и огрехов* [807]; *по впечатлению, волнение тронуло 19-летнего пианиста из США Джорджа Ли, еще в первом туре поразившего немислимой фортепианной эквилибристикой* [122]; *волнение солистки Инны Моисеевой обрекло фортепианные пассажи на несколько лихорадочную быстроту* [51]; *скрябинские узоры он иногда дорисовывал в воздухе свободной рукой и сопровождал волнующей мимикой* [26].

Волнение, характеризующее слушателей, отмечено в нижеуказанных случаях: *волновалось и шумело людское море* [270]; *должны были экстравагантно прошеествовать перед взволнованной публикой в мерцающем свете фотовспышек* [520]; *очередной их опус ждешь с надеждой и волнением* [314]; *для неожиданно разных людей он стал общим переживанием и общим прошлым – волнующим, романтическим и бесшабашным* [808].

Волнение, связанное с характером музыкального произведения и способом его исполнения, передают следующие вербализации: *повествование зависало в математизированных антифонах Владимира Мартынова, ускорялось эстрадными*

выходами Ольги Леоновой, сжималось в **волнующей** нежности музыки ТПО „Композитор” [809]; концерт не потерял своего **взволнованно-ликующего** настроения, но предстал неожиданно плавным и мягким [564]; сочинение звучало ничуть не менее **волнующе** [84]; никакого успокоения нет и в вальсе: это бальная сцена с персонажами, наполненная живым **волнением** [810]; **взволнованный** пульс оркестра [189]; **романтически-взволнованная** Симфония Франка с оптимистичным ликующим финалом [189]; виола становится воплощением **взволнованного**, исповедального голоса, звучащего от первого лица [284]; красивые **волнения** для флейты, альты, виолончели и фортепиано [378]; Бычков сделал ее мягкой, нежной, **взволнованной**, трепетной и даже пышной [613].

Трепет

„Сильное **волнение**, физическая или внутренняя дрожь от какого-л. переживания” (НСРЯ).

Трепет может определять:

– характер звука и звучания (с этого момента в звучании оркестра наконец проявилась тонкость и **трепетность** [30]; звучит с **трепетом**, по-мужски светло и взросло [811]; **трепетный** мир музыкальных звуков [756]; Максиму Венгерову удалось сыграть концерт Шостаковича нервным и **трепетным** звуком [53]),

– группу струнных инструментов (*нежный **трепет** струнных* [46]; **трепетный** струнный лиризм и маестозная убедительность баховской музыки [419]),

– исполнительский стиль (*рафинированная утонченность в Andante в сочетании с **трепетным** стилем Дебарга превратились в предельно истонченный, хрупкий образ* [812]),

– отношение к музыке (*его искреннее, **трепетное** отношение к музыке покорило публику навсегда* [198]),

– исполнение (*очень прочувствованное, **трепетное** до технической безупречности исполнение* [813]).

Два примера сочетают **трепет** с творчеством конкретных композиторов: Д. Шостаковича (*Маэстро Александр Ведерников и ГАСО имени Е.Ф. Светланова были одинаково убедительными как в прямой помпезности Мусоргского, так и в исповедальной **трепетности** Шостаковича* [180]) и С. Прокофьева (*однако при таком подходе терялась **трепетная**, лирическая, сокровенная суть музыки*

Прокофьева [30]). Отмечено также пример, в котором **трепет** характеризует исполнительский стиль дирижера: *Бычков сделал ее мягкой, нежной, взволнованной, трепетной и даже пышной* [613].

Жуть

„Чувство тоскливо-беспокойного **страха**, тревоги” (НСРЯ).

Как показал исследовательский материал, **жуть** чаще всего относится к произведениям, или их частям: *ее интонация траурного шествия первой части и жуткого, „свинцового”, не оставляющего никакой надежды на просветление финала как трактует его в Шестой симфонии Валерий Гергиев* [18]; *швы и форма, упрямо двигающаяся к жуткой кульминации в финале, впрочем, выполненной здесь с тарантиновским изяществом* [377]; *Шестая симфония, исполненная на контрасте с лирической Первой (...) жуткий бег „скерцо”, и рыдающий реквием финала* [210], а также к исполнению: *рафинированная ирония и жутковатый холод моторики (...) все превратило Концерт в кульминацию вечера* [22]; *уже в третьей части эта трагедия, оборачивавшаяся то неостановимым горячечным бегом скрипок с inferнальными тихими глассандо смычков, то жуткими раскатами литавр и больших барабанов, то трубными возгласами, застыла непробиваемой звенящей стеной, безнадежной до жути* [18]; *в диковатых звуках непонятной природы и глубоких театральных паузах копилось жуткое напряжение* [190].

Жуть сочетается с мраком и весельем: *в жутковатых, захлебывающихся мрачным весельем плясках из „Ивана Грозного” (...) мы явственно различаем тоталитарную подоплеку грандиозной музыки* [92]; *Фестиваль Early music открылся весело и жутко* [783], мраком и невыносимостью: *поверх этой иллюстративной документалистики, плакатности и захлебывающегося ража тянется мрачная, невыносимая жуть* [505], праздничностью: *жуть поначалу выглядит невинно и шествует празднично* [506].

Испуг

„Внезапное чувство **страха**” (МАС).

Испуг это не то чувство, которого, как отмечено в одной из рецензии, „ждет современный автор от слушателя”. Оно может проявляться как реакция на неожиданное звучание (*тем более пугающим оказалось соло флейты* [99]); *рокот*

в низах **пугал** так, как могла бы **пугать** в ночной темноте химера готического собора [122]; свободный, но **пугливый** звук стал просачиваться в пролом идеологической стены [56]; звуки они извлекают **пугающие** [507]; всегда **пугаемся**, когда там звучит какая-то диссонантная музыка. И публика ассоциирует диссонантную музыку с опасностью [57]), на определенное произведение, главным образом современное, или по крайней мере из XX века (*первые такты сонаты Берга испугали неожиданной звуковой мощью и яростной подачей материала* [106]; Шенбергу, которым у нас **пугают** стариков и детей, это сочинение практически не имеет никакого отношения [508]; все это могло **отпугивать**, и, может, так здорово, что **отпугивало**, что Шестая не стала затертым хитом [107]; **испуг** – совсем не та реакция, которую ждет современный автор от слушателя [507]), однако один пример указывает на эпоху барокко (*Публика с каждым новым номером встречала музыкантов все более тепло и восторженно, а барокко явно больше не испугает никого из присутствовавших в зале больше не испугает* никого из присутствовавших в зале [395]).

Испуг может также проявляться в манере игры или исполнении (*испуганная манера игры и внутренняя скованность* [510]; *Musica Aeterna* играет, игнорируя те крайние нюансы выразительности, которых требует в партитуре Шостакович. Напротив – очень просто, предельно объективизировано, даже как-то обыденно, и оттого еще более **пугающе** страшно [511]; Судорожная, импульсивная и несколько „марионеточная” манера **пугала** и завораживала одновременно [512]; хотя некоторая доля истерики в нем, точно сорвавшимся с цепи, тоже чувствовалась, что **пугает** [513]; огромная сцена, пространство полупустого зала и малочисленная, к тому же инертная публика создавали ощущение **пугающего** абсурда [514]; оркестр играл с такой отдачей, что угрожающий марш судьбы не **пугал**, а восхищал [444]; шаловливыми маневрами на Дягилевском не **пугали**, а веселили [424]; вальс в исполнении Вадима Холоденко изумлял скорее **пугающей** силой безысходности, рвущейся из-за парадного фасада [515]; однако в случае с Чайковским Плетневу удастся ухватить чрезвычайно важный и, пожалуй, даже **пугающий** аспект [316]; суховатый, скептический пианист Михаил Плетнев и лучезарный дирижер Дмитрий Лисс – пошли другим, совершенно нестандартным путем. Оба не столько **попугали**, сколько посмешили и удивили публику [446] – следует отметить, что два последних примера роднят с **испугом** определенного исполнителя,

Михаила Плетнева; „Мейстерзингеры” вдруг ясно обнаружили скрытую за парадным картоном своего простодушного консерватизма **пугающе** виртуозную машинерию победоносной национальной идеи [516]; в 1-й части 1-го концерта Чайковского этот отточенный виртуоз в какой-то, далеко не самый сложный, момент вдруг растерялся, **испугавшись** непонятно чего... [492]).

Были отмечены два случая, когда речь идет о музыке, произведении: *музыка, крайне неуютная, не по-женски резкая и воистину пугающая своей самоистребительной силой и нежеланием нравиться* [338]; Чайковский написал умеренную, совсем не **отпугивающую** современностью и вполне соотносимую с остальным его творчеством музыку [509].

Оцепенение

„Стать неподвижным, замереть под влиянием какого-л. сильного чувства. О. от **страха**, злобы, стыда” (БТС).

Как показал исследовательский материал, **оцепенение** свойственно музыке: *музыка полна сумеречных теней, томительного ожидания и смертного оцепенения: время жизни утекает, как капли воды сквозь пальцы* [30]. Оно может сочетаться с чем-то неподвижным, застывшим, что находит отражение в метафоре „застывшие слезы” („Зимний путь” Плетнева и Генца – застывшие слезы, (...) **оцепенение** [626]). **Оцепенение** показалось также свойственным публике: *вместе с Армстронгом в финальном диалоге двух погибших солдат он поверг публику в состояние оцепенения* [259].

Робость

(2 знач.) „Испытывающий **страх** от неуверенности в себе” (НСРЯ).

Как показал материал, почерпнутый из текстов музыкальной критики, **робость** может проявляться в обращении с материалом произведения (*здесь при всем мастерстве все же чувствовалось его неофитство, даже некоторая робость в обращении с материалом* [525]), в манере исполнения (Татьяна Белякова (сопрано) удивила амплитудой колебаний от искушенности в отдельных деталях до **робости** [526]; Плетнев словно **оробел**, и просвещенная публика, часть из которой еще может помнить нынешний плетневский репертуар в исполнении самого Рахлина, была вправе разочароваться [527]).

Робость приписывается также группе инструментов (*оркестр раздет, выставлен на всеобщее обозрение и чувствует себя робко, как больной ребенок, поздно начинающий ходить под присмотром педиатра* [148]).

Определять **робость** может динамику, пульсацию: *немного робкой, словно держащейся за сетку-каркас динамике и пульсации* [127], голоса: *публику разочаровывали робкие голоса* [528], звучание: *интеллигентно сдержанное звучание петербургского eNsemble под управлением Федора Леднева в этот раз показалось даже немножко робким, что только усилило ощущение эфемерности и прозрачности этой музыки* [68], подход к произведению: *да и после Второй мировой, среди остальных малеровских полотен, подход к Шестой будет крайне робким* [107].

Страх

Отобранный нами из текстов русской музыкальной критики исследовательский материал показывает, что чувство **страха** может быть вызвано:

– аккордами: *„капельный” звук в щемящей по красоте кантилене, траурная краска в цепких страшных аккордах и октавных каскадах – воссоздавали иную музыкальную драматургию концерта* [16];

– звуком: *более величественно и страшно прозвучала на второй день Шестая симфония* [92]; *красиво и страшно звучащую пленку* [82]; *живое прозвучало живым, страшное – страшным* [93];

– тембром: *с нарастающим из глубины оркестра гулом тремоло и страшным тембром туб* [18].

Страх проявляется также как реакция рецензента на исполнение: *при некоторой нотной грамотности видно, что пианистка играет в ми мажоре, а клавесинистка – в фа мажоре. И совсем не страшно* [529]; *Играть на таких хороших инструментах просто страшно, страшно было и слушать* [143]; *надо все это усилить, исказить, и тогда будет страшно. Получается, однако, что в тищенковском Аду страшно, а в Чистилище тоскливо разве что филармонической публике* [346]; *пространственно „другая” атрибуция искусства (...) придает событию известное изящество и страшно приятную свободу* [530].

Как показали вербализации, **страх** может сочетаться с иронией: *в этюдах на ритм ВАСН ни слова не сказал о Бахе, но предложил изысканную, одновременно чуть ироничную и страшно строгую игру* [531], испугом: *очень просто, предельно*

объективизировано, даже как-то обыденно, и оттого еще более пугающе **страшно** [511], сумраком: он был сумрачным, странным и **страшным** [323].

Были отмечены также такие словосочетания, как „**страх** творца”: и Сметана, и Сибелиус мыслили очень чувственно, однако прикрывали „**страх** и трепет” творца [403]; „**страх** смерти”: При этом оба рекевиема объединяет отсутствие в них **страха** смерти – наоборот, здесь царит настроение просветленности, добра и любви [297].

Ужас

„Чувство сильного **страха**, испуга, приводящее в состояние подавленности, оцепенения, трепета” (НСРЯ).

Ужас, как показали почерпнутые из рецензий примеры вербализаций, оказывается амбивалентным чувством: у части примеров **ужас** ассоциируется положительно, у части – отрицательно. К первой группе можно отнести: *впечатление ужасающей гармоничности бита, расстроенного звука* [49]; *он был ужасно симпатичен, но играл словно бы от имени культового квартета „Кронос”* [540]; *затем начался ужасный и прекрасный, все сметающий на своем пути финал – тяжелый скок адской конницы* [92]; *Айвза, Вареза, Риггера, Кауэла, – чьи опередившие время новации послевоенный авангард исследовал со смешанным чувством ужаса и восторга* [413].

В другую группу, более разнообразную, можно зачислить: *преодоление смертного ужаса и торжество человеческого духа* [533]; *ужасающая своим зрелищем жестикуляция неотделима от слышания музыки* [541]; *первый петербургский вечер открывала Третья симфония: ужасающие бездны демонического разверзались в ней* [92]; *повороты от света к мраку, от ужаса к веселью* [542]; *кажется, весь древний ужас человечества перед силами природы и произволом жестоких богов* [544]; *сумрачные, гамлетовские размышления, затем внимательное рассмотрение ужаса бытия и, наконец, принудительно добровольное участие в общем празднике жизни* [543].

Три примера приписывают управление чувством **ужаса** дирижеру, Валерию Абисаловичу Гергиеву: *Гергиев перешел к страшным раскатам звука, изображая разрушение стен филистимлянского храма, рассыпающиеся глыбы, весь трагический ужас происходящего* [545]; *ужаснув* тяжким дыханием тавтологических повторов вступления, *Гергиев пускается в Аллегро, обращаясь*

с темпами необузданно свободно [546]; причем, у Гергиева звучала не потусторонняя, тихая, кладбищенская печаль элегии, а конкретный, живой, непрекращающийся ужас тотальной смерти, разлитый в напряженной звуковой среде симфонии войны [18].

Устрашение

Устрашать: „Внушать **страх**, пугать” (НСРЯ).

В исследовательском материале отмечены два примера вербализаций чувства **устрашения**. В первом случае оно касается определенного, желанного композитором, эффекта, созданного при помощи большого состава духовых инструментов: *шесть валторн, три тромбона, одна басовая и две вагнеровские тубы устраивают в финале Восьмой симфонии Антона Брукнера форменную акцию устрашения* [353]. Другой случай повествует об одной из частей реквиема Габриеля Форе, „Dies irae”, в которой **устрашение** сочетается с состоянием грозы: *наиболее грозная, если не устрашающая, часть реквиема* [297].

Тревога

„Беспокойство, волнение” (СРЯО).

Ощущение **тревоги** проявляется в нескольких контекстах. Во-первых, **тревога** касается интерпретации музыкальной композиции: *интерпретация малеровской симфонии была полна **тревоги** и света* [533]; *детская колыбельная вела в **тревожный сон**, где-то даже вроде проскакал Герман из еще не сочиненной „Пиковой дамы”* [160]; *было хорошо слышно, как революционные идеи Скрябина о кардинальном переустройстве мира и человека музыкой вместе с его **тревогой** неосуществимости...*[213].

Во-вторых, **тревога** характеризует музыку как таковую: *обнаружить в музыке **тревожные** и понятные каждому сейчас смыслы* [535], или часть произведения: *чем ближе к финалу, тем сильнее нарастала тема **тревоги**, борьбы* [205].

В-третьих, **тревога** может относиться к звуку (*мысли Циолковского, на которые накатывали **тревожные** звуковые волны* [536]; *контрастным эпизодом в этом **тревожном** звуковом полотне было меланхоличное соло английского рожка* [189]), гармоний (*вариации звучали терпко, утонченно, переливаясь смутно **тревожными** гармониями* [195]), определенному инструменту (***тревожная** флейта* [55]), а также к исполнителям, **растревоженным** в положительном смысле: *это был совсем*

не лощеный, высокомерный оркестр-аристократ, которому даже не надо смотреть на дирижера, чтобы все идеально сыграть, а собрание необычайно **растревоженных** и воодушевленных людей [537]; публику изумляли не только жестокие городские романсы – прекрасная концептуально и не идеальная исполнительски затея (...), – но и сам дух **тревожных** музыкантских исследований [538].

Часть вербализаций **тревоги** касается определенного сочинения или же **тревога** представляется как отличительная черта творчества композитора: **тревожно-смятенное** трио Шуберта с (...) щемящим одиночеством [113]; одну из трех „военных” сонат Прокофьева – **тревожную** и грозную Седьмую [25]; основное ощущение, проходящее через весь Двойной секстет, – **тревога** [532]; в раннем сочинении Уствольской затейливо сплелись воедино медитация, **тревога**, возвышенная грусть и религиозная отрешенность [55]; музыка Бретта Дина, проникнутая **тревожным** настроением, словно скрипит гусиным пером по бумаге [345]; тонкая, едкая и **тревожная** десятиниковская ирония [534]; Сибелиус проскакал с пальбой и криками не знавший **тревог** XX в. [490].

В анализируемом материале **тревога** сочетается с сомнением (мы услышали отнюдь не только подражание безмятежной классике, но и ярко выраженные контрасты, и **тревогу**, и сомнения [140]), трауром (развести между собой бережный тон художественных открытий, траур и **тревогу** уже никак невозможно [240]).

Напряжение

„Находящийся в состоянии **тревог**, забот, хлопот; причиняющий беспокойство, хлопоты и т. п.” (НСРЯ).

Вербализации **напряжения** (**напряженности**) чаще всего касаются восприятия публикой исполняемой музыки: он создал сильное **напряжение** у публики, сидящей в этот вечер в зале филармонии [800]; когда все мучительно, но благополучно разрешается – зал выдыхает **напряжение** [573]; У него был утонченный, стихийный Чайковский („У камелька”), разноцветный Моцарт и эмоционально **напряженная**, живая и дышащая этюд-картина ми бемоль-минор Рахманинова [693]; слишком остро чувствует **расстояние-напряжение** между жестом и звуком [512]; ощущение томительной **напряженности** [234]; в диковатых звуках непонятной природы и глубоких театральных паузах копилось жуткое **напряжение** [190]; агрессивная **напряженность** во время игры сменяется прозаическим расслаблением в паузах [702];

до отчаяния не доходит, но **напряжение** сохраняется до конца [532]; *Его игра дарит благодатное чувство усталости, опустошенности. **Напряженнейшая** работа духа [347]. К тому же, **напряжение** может относиться к структуре мелодической формулы: певучая большая и малая сексты отвечают за мечты и печали, тритон – за страдание, мерцающая увеличенная прима ми-ми бемоль – за **напряжение** [274]; или к творчеству: *Понятны и чувства тех, кто просто устал от постоянной и неестественной **напряженности**, особенно свойственной сочинениям последних лет [218].**

В материале рецензий **напряжению** близка жуть [190], мучительность [573], томление [234]. Напряжение противопоставляется расслаблению, разрешению (в гармонии).

Беспокойство

„Тревога, **волнение**” (НСРЯ).

Состояние **беспокойства** (**беспокойствия**) отмечено в нескольких примерах, в которых оно относится к элементам исполнения:

- звуку: ***беспокоиться** о силе звука [52];*
- пульсу: *тем резче оказался переход к финалу, который с ходу задает свой **беспокойный** пульс и жесткий темп [503];*
- темпу: *во второй части „Dies irae” („День Господней гневной силы”) он умышленно сдерживал темп, что сильно отличается от **беспокойной** срочности, распространенной у других дирижеров [259];*
- партии (в данном случае голоса): *хотя пелось под сводами церкви с некоторым смутным **беспокойством**, кажется, что главная сила этих стихов не в их наглости, а в точности образов и лиризме [504]; в сложных моментах своей партии Стефан Петижан внушал слушателю некоторое **беспокойство** [782].*

Суебливость

„Торопливо-**беспокойный**, свидетельствующий об отсутствии уравновешенности” (МАС).

В исследовательском материале **суебливость** (**суебность**) указана как нежеланная черта игры, которая сочетается с префиксальными глаголами, относящимися к росту (*перерастить* и *нарастать*): *экзальтированная манера игры*

польской пианистки в начале, казалось, способствовала в передаче пластичного образа и упоительной интонировки I части, однако к финалу переросла в **суетливость** [153]; однако эти же качества в Прокофьеве, вместе с нарастающей общей **суетливостью** в игре, уже не подкупали: исполнению не хватило монументальности, накала, выдержанности [25]. На нежеланность этой черты указывает также словосочетание: „лишить **суетности**” (музыкальные мысли текут неторопливо и лишены всякой **суетности** [99])²⁸.

Нервность

Нервный: „Отличающийся нервозностью; **беспокойный**” (НСРЯ).

Нервность указана в довольно широком спектре контекстов. Так, **нервность** определяет:

– игру на инструменте (*игра Хелля, утонченная, **нервная**, совершенная по звуку* [521]),

– звук и звучание (*Максиму Венгерову удалось сыграть концерт Шостаковича **нервным** и трепетным звуком* [53]; *Дуэты Третьякова с Башметом (соль мажорный Моцарта и Пассакалия Генделя – Хальворсена) прозвучали чуть более **нервно** – по той простой причине, что, кажется, были меньше оттрепетированы* [103]),

– манеру и красоту исполнения (*Квартет им. Рахманинова подчеркнул это свойство экспрессивной и **нервной** манерой исполнения* [522]; *была в этом какая-то эфемерная, **нервная** красота* [10]),

– ритм (*Надежда Кучер старалась слиться с гибкой пластичностью и с тем тонким **нервным** стержнем ритма, который пронизывал каждый номер Рамо в исполнении musicAeterna* [523]),

– руки исполнителя (*аккордеон в **нервно-чутких** руках Эвелины Петровой* [524]).

К тому же, **нервность** может характеризовать сферу интеллекта (*интеллектуальная **нервность**, меланхолическая мрачность, сладость декаданса* [251]). Стоит также обратить внимание на наречно-именные конструкции,

²⁸ Макс Фасмер так объясняет этимологию наречия *сует*–: „сует нареч. „напрасно, зря”, церк., часто сует- в сложениях: суетвер, суетверие, суетглазить „глазеть”, суетглазый „зевака”; суета, др.-русск. суй „пустой, тщетный”, ст.-слав. соуи мѣтаюс, вьсоуе мѣтѣн (Супр., Мар., Зогр., Клоц.), болг. суета. Сравнивают с др.-инд. śūpat ср. р. „пустота”, śūpaya „пустой”, авест. a-sūpa- „не имеющий недостатка”, лат. cavus „пустой, полый”, греч. κόοι τὰ χάσματα τῆς γῆς καὶ τὰ κοίλωματα (Гесихий)” (ЭСРЯФ).

в состав которых входит название данного чувства: **нервно-взвинченный** (*звучит либо **нервно-взвинченная** агрессия, либо элегантный скепсис, либо мрачная тоска* [75]), **нервно-чуткий** (*аккордеон в **нервно-чутких** руках Эвелины Петровой* [524]), **нервно-щемящий** (*Любимов был элегантен, играл не „навзрыд“, как часто бывает с Брамсом, но мягко, подробно, печально порхая над брамсовской **нервно-щемящей** чувствительностью* [167]).

Истерика

„Крайне **нервное**, возбужденное состояние” (ТСРЯ).

В изученных текстах музыкальной критики вербализации **истерики** относятся к исполнению (*московский концерт закончился **истеричной** „песней той, что в даль летит звеня”, петербургский – хоровой гармонией* [517]; ***истерическая** виртуозность скерцо оставляла для него так же мало проблем* [518]; *драйв в этот вечер у коллектива Большого был нешуточный, что радует. Хотя некоторая доля **истерики** в нем, точно сорвавшимся с цепи, тоже чувствовалась* [513]). Вербализации указывают на ее взаимосвязь с сильными эмоциональными реакциями: воплем: *статика у Пярта хорошо дружит с покоем, хотя бы и скорбным, но не с **истерикой** и воплем грустной музыки* [519], смехом: *петербургский композитор столкнулся в Москве с **истерикой** смеха* [520], всплеском: *всплески **истерики** казались немотивированными* [93].

4. Поле чувствительности

Данное поле составляют вербализации *нежности, сентиментальности, тонкости, трогательности, умиления, чувствительности, чуткости.*

О *нежности* Св. Августин (Св. Августин, электронный источник) высказывается, что нет ничего *нежнее* милосердия Бога. Это чувство относит также к человеку – особенно человеку влюбленному, который ищет ответной любви.

Трогательность – это такое внутреннее состояние, которое вызвано неожиданностью и теплотой. Человек овладевший *трогательностью* лишен чувственного равновесия, его чувства выходят из-под контроля (Wierzbicka 1971: 56). Анна Вежбицка указывает, что к тому же чувство *умиления* ассоциируется с чувством,

какое вызывает любимый человек. Внешнее проявление *умиления* называется *нежностью* (Wierzbicka 1971: 75).

С точки зрения иерархии лексико-семантического поля чувствительности показалось интересным из-за своей сложности. Так, центром поля, его гиперонимом, считается *чувствительность*. Гипонимами к чувствительности оказались: *сентиментальность*, *тонкость* и *чуткость*. В свою очередь, гипонимом *тонкости* является *нежность*. К ней в реляции гипонимии остается *умиление*. Последним уровнем данной иерархии считается *трогательность*, являющаяся гипонимом *умиления*. Данную цепочку взаимоотношений иллюстрирует схема:

Чувствительность

↳ Сентиментальность

↳ Тонкость

↳ Нежность

↳ Умиление

↳ Трогательность

↳ Чуткость

Сентиментальность

Сентиментальный: „Излишне **чувствительный**, приторно нежный в выражении чувств” (НСРЯ).

Сентиментальность определяет то ли композиторский стиль: *приверженцам Чайковского* *человечного, трогательного, искреннего и сентиментального* – *тоже стоит, хотя бы для того, чтобы устроить своим представлениям о классике суровую проверку* [316]; *благочестивый сентиментализм романа Мендельсона с религиозной традицией* [286], то ли характер исполнения: *не хватало растроганной сентиментальности* [317]; *все это тогда привнесло в игру Шиффа щемящую тоску и трогательную сентиментальность* [267]; *очень строго, без излишнего сентиментализма, но очень красиво прозвучала у Генюшаса лиричная вторая часть Andante non troppo* [318]; *строгий блеск без мишуры и проникновенность без сентиментальности, на которую намекнул еще до вступления фортепиано оркестр собранным темпом своих начальных тактов* [22].

Сентиментальность может сочетаться с искренностью [316], тоской [267],

трогательностью [316].

Чувствительность

Опираясь на материал рецензий, мы отметили следующие определения **чувствительности**: „внешняя **чувствительность**” (*манера Муттер, порой надменная, здесь была теплой и проникновенной без внешней чувствительности* [88]), „брамсовская **чувствительность**” (*печально порхая над брамсовской нервно-щемящей чувствительностью* [167]), „стильная советская **чувствительность**” (*стильная советская чувствительность или, напротив, предельная сдержанность а la минимализм могли бы кое-что изменить в слушательском восприятии*); „осознанная **чувствительность**” (*осознанная чувствительность и аффектированность выявились в его манере примерно в одно время с появлением неоромантических композиторских настроений* [321]).

Чувствительной показалась душа: *Чайковского сегодня могут воспринимать те, кто склонен к глубоким чувствам, кто обладает чувствительной душой* [209], *придыхания: Мацуев же, напротив, удачно приукрасил бессмысленную бегодную пальцев по клавишам чувствительными мелодическими придыханиями* [323], *вibrато: Норрингтон не впервые дает в России концерты с московским оркестром Musica viva и выбирает не классику или барокко, а романтический репертуар, обязывая струнные в оркестре играть без чувствительного vibrато* [324], *секвенции: полным отсутствием привычно щемящей содержательности в мороке чувствительных секвенций* [72], *эпоха романтизма: путь отрицаний (сначала – чувствительного романтизма, потом – бесчувственного техницизма)* [325]; *квартет Mitimaх, с его пародией на музыкальные тривиальности, и еще не свободная от позднеромантической чувствительности „Юная девушка”* [319], *звук: романтично-чувствительный и насыщенный звук* [51].

В случае определения духа эпохи, а также идеи (*истинной, просветленной строгостью Литургии, с той идеей „чувствительной души”* [3]) **чувствительность** следует воспринимать как постоянный признак. То же самое касается характеристики стиля композитора: *они – два различных потока музыкального творчества: объективно-архитектурный и эмоционально-чувствительный* [326]; *стоит только музыкантам начать чередовать чувствительные мелодии с томительными паузами, сразу становится ясно – это Мартынов* [322].

Два примера, относящиеся к исполнению, касаются дирижерской техники К. Нагано и В. Юровского: *Нагано ни разу не революционер. Он объединяет современный и традиционный контекст, мешая разум с чувствительностью и достигает большой убедительности* [150]; *Юровский, похоже, сначала адресовал программы и слова залу, в антивоенных настроениях, открытости и чувствительности которого, возможно, не был до конца уверен* [240]. К примерам, касающимся исполнения, следует также зачислить: *фразируют вполне современно: то есть чувствительно* [327].

Тонкость

Тонкий: перен. „**Чувствительный**, воспринимающий самые слабые раздражения” (НСРЯ).

Как показал исследовательский материал, **тонкость** касается элементов музыки (в первой части ему безукоризненно удалась **тонкая** и нервущаяся линия кантилены [726]; сопрано Надежда Кучер старалась слиться с гибкой пластичностью и с тем **тонким** нервным стержнем ритма, который пронизывал каждый номер Рамо [727]; удивительно **тонким** звуковым почерком [728]), музыканта, исполнителя (*Кисин снова демонстрировал вдохновенную мягкость и тонкость* [24]; *тонко* передал ее настроение [730]), исполнения (*изумительно тонко сыграли* [732]; *сыграно тонко, изящно* [205]; *Давид Герингас, сыгравший свое соло благородно и тонко – правда, без должного темперамента в кульминационных моментах* [300]; *тонкая* завеса звона – *слишком слабая защита от свистоплясок жизни, господствующих в крайних частях* [357]).

Некоторые вербализации **тонкости** связаны с конкретными композициями: *Пятнадцатая симфония Шостаковича с хударуком Дмитрием Лиссом в день открытия фестиваля, прозвучавшая с инструментальной тонкостью, вкусом и вниманием к деталям* [98]; *поразительно нежно и тонко сыгранный Первый фортепианный квартет Габриэля Форе* [183]; *сочинением под названием „19 ноября 1828 года” (это дата смерти Шуберта), имеющим подзаголовок „Галлюцинации в четырех приступах”, – напротив, невероятно тонким и трогательным* [733]; *„Вздохи Эвзебия” редкого в наших землях Пелециса – очень тонкая, умная, искусная и печальная музыка* [263]; *Музыка балета Стравинского „Поцелуй феи” (...) – тонкое, кружевное и неброское сочинение* [160]. **Тонкость** может также касаться

характеристики композиторского стиля (в данном случае Леонида Десятникова): *тонкая, едкая и тревожная десятниковская ирония* [534].

Круг эмоций и чувств, с которыми сочетается **тонкость** довольно широк. К ним относится нежность: *музыкальная часть – очень нежная, тонкая* [717], трепет: *историю о том, как в XII веке трубадур Жофре Рюдель влюбляется в Даму, (...) маэстро Кент Нагано преподносит необыкновенно трепетно и тонко* [734], пронзительность: *пронзительное и тонкое лирическое переживание* [64], вдохновение [24], печаль [263], трогательность [733], удивление [728].

Привлекает внимание также сочетаемость **тонкости** со словами *чувствовать, чувствующий, чувственно*, а также *эмоция, эмоциональный*: *здесь же отметим тонкое чувство изысканности северного симфонического языка в пересказе Михаила Плетнева* [605]; *вокальный цикл „Из еврейской народной поэзии”, исполненный музыкантами фантастически чувственно и тонко* [358]; *его хлопотание лицом явно переходит грань, отделяющую мимику тонко чувствующего музыканта от работающего на публику позера* [729]; *Томас оказался умным, тонко чувствующим и точным по технике дирижером* [731]; *по нюансировке, тонкости передаваемых эмоций лучшими оказались ее первый и последний выход* [430]; *отозвался о дирижере: Он тонко чувствует эмоциональное „нутро” композитора* [735]; *Майзенберг интеллектуален, но рациональные схемы никогда не держат верха над тонкой тканью эмоциональных рисунков* [1].

Нежность

(2 знач.) „Мягкий, тонкий, не грубый” (НСРЯ).

Нежность, одно из наиболее характерных для музыки чувств, проявляется на всех уровнях музыкального мероприятия. Оно, как указал исследовательский материал, во-первых, характеризует сочинения И. Брамса, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Г. Берлиоза, Ф. Пуленка, Г. Форе, А. Скрябина, М. Равеля: *нежнейшее Трио вовсе не малознакомого Уильямса, а простого Брамса для валторны, скрипки и фортепиано (...) как часто и хорошо ли звучит?* [487]; *Шуберт с его бидермайеровской нежностью* [147]; *по-прокофьевски остросюжетные зачины плавно сменяются пуленковской нежной резвостью* [609]; *„Фантастическая симфония” Берлиоза, сыгранная нежно и сдержанно* [380]; *поразительно нежно и тонко сыгранный Первый фортепианный квартет Габриэля Форе* [183]; *тихая горечь, нежная*

пластика и чуткий звук скрябинской прелюдии [1]; публика (...) поняла, что в леворучном Концерте ей показали не виртуозный трюк, а **нежность**, красоту и страсть равелевского замысла [1]; Третья часть – „Любовь” – сравнима по функции с медленной частью симфонического цикла; здесь музыка становится **нежна**, прозрачна и светла [48]; „Жар-птицей” Стравинского в исполнении оркестра под управлением шефа, где музыкальная часть – очень **нежная**, тонкая и импрессионистская [717]; симфония как перечень **нежнейших** руссоизмов [349]; тщательно выстроенный Глазуновым миф о вечном воскрешении с **нежнейшим** апофеозом в финале [239]; Баллада Шопена – „из той же оперы”: только здесь, естественно, больше элегических, **нежных**, но и мятежных настроений [712], или личность композитора: **тяжелый** характер и дремучая борода оказались надежным прикрытием для певца **нежности** и печали [254].

Во-вторых, довольно часто **нежность** касается звучания инструмента: **нежно** тренькающая барочная гитара [308]; соло флейты (Максим Рубцов) в самом конце части – **нежное**, безмятежное, словно и не было ничего до этого [164]; **нежными** всплесками арфы [91]; **нежными** трелями деревянных духовых [33]; Еле слышный **нежный** трепет струнных в „Похвале пустыне” [46]; **нежным** на слух и жестким на деле клавишам хлипкого инструмента [4]; Кремер придал фразам струнных, тягучим нотам дерева и вкраплениям меди **нежность** [714]; рояль Любимова в Моцарте ласкал уши **нежнее** [716]; повествование зависало в математизированных антифонах Владимира Мартынова (...), сжималось в волнующей **нежности** музыки ТПО „Композитор” [528]; музыки, в которой она нашла столько красоты и **нежности** [468].

В-третьих, **нежность** является чертой элементов исполнения (артикуляции, интонации, фразировки и т. д.): в некоторых проведениях она же приводила к **нежнейшим** и мягким темам [164]; удивительно **нежная**, легкая артикуляция, мягкость нюансов и точность фразировки [239]; **нежное** соло флейты выдержано в том же движении [718]; **нежные** бутоны побочных партий [92]; активность хлещет из него (...) и в **нежных**, проникновенных местах [129]; интонация осмысленная и удивительно **нежная** [630]; **нежно** дышащая фразировка [719]; артикулировать частную **нежность** [136].

Нежность может характеризовать исполнение как таковое: когда Теодор просит играть, например, очень **нежно**, то это может быть исполнено по-разному

[720]; *горючей смесью нежности и бунтарства прозвучат фантазии* [721]; *жюри огорчило наблюдателей невниманием к замечательно органичной, с чудесным звуком и нежной виртуозностью игре скрипачки Ю Джин Чан* [356]; *сливались в нежнейший женский дуэт, окутываемый орнаментом сопровождения трех солирующих флейт* [704]; *при всей своей нежности и удивительных пиано это оркестр реактивный, заводной, не боящийся открытых и ярких эмоций* [639]; *дирижер умеет придать интонации затаенную нежность* [722]; *нежное и неброское оркестровое обрамление* [136], а также звук и звучание: *зазвучал у Филиппова ярко, свежо, по-настоящему романтично и, в соответствии с авторским указанием *Allegro affettuoso* – нежно* [101]; *обманывает нежным звучанием чуть иронически услышанной темы, с улыбочивой белькантовой нежностью* [661]; *В Andante cantabile завораживали нежные краски звука* [723]; *нежно открыли двери в другой мир – тончайшего звукоизвлечения* [724]; *концерт прозвучал на диво свежо и нежно* [102].

Наконец, среди вербализаций, касающихся общего характера музыкальных произведений можно отметить: *нежной, веселой, трагической, ироничной и печальной клезмерской музыке* [264]; *в высшей степени профессионально создает нежные, словно скользящие по слуху музыкальные тексты* [637]; *чередование мощных, чтобы не сказать суровых, оркестровых tutti и нежнейших, лирических соло* [99].

В единичном случае **нежность** характеризует уникальную атмосферу музыкального мероприятия – фестиваля: *„Альтернатива” испытывает самые нежные чувства* [540].

Вербализации описываемого нами чувства сочетаются с вербализациями широкого круга других чувств и эмоций, таких как:

– *взволнованность и трепет: нежный трепет струнных* [46]; *Бычков сделал ее мягкой, нежной, взволнованной, трепетной и даже пышной* [613],

– *искренность: передается слушателю с искренней нежностью* [264],

– *страсть: в последний фестиваль день подкрепили нежную страсть к новой музыке мировой премьерой „Реки” Тосио Хосокавы для квартета с оркестром* [401],

– *томление: У Маркиза так и получилось: прозрачная, „серенадная” ласка струнных, сдержанное, но неоспоримое ликование духовых (...) и нежное лейтмотивное томление* [113],

– *тонкость: музыкальная часть – очень нежная, тонкая* [717],

- торжество: *XX фестиваль камерной музыки „Возвращение” вечером в воскресенье завершился торжественным и **нежным** исполнением [487],*
- траур: *тут же – словно не связанные между собой медленные гармонии в *Ариетте* – распавшиеся, как в смерти, траур и нежность [241],*
- устрашение: *Девиз Кремера в целом можно определить как „устрашение **нежностью**” [725], а также веселость [264], горечь [1], ирония [661], трагизм [264], удивление [639], чуткость [1].*

Умиление

„**Нежное** чувство, возбуждаемое чем-н. трогательным” (СРЯО).

Единственные примеры вербализаций **умиления** – это словосочетания: *Ярви создавал **умилительный** образ бюргерского уюта, трогательного в своей приверженности к порядку и украшательству [45]; его „Дон Кихот”, прощаясь с нами, любил и умирал, пуская слезы **умиления** [306]; сочетание (...) **умилительной** трогательности детских утренников с помпезностью буржуазных гала-концертов [798].* Как указывают примеры, **умиление** может сочетаться с любовью [306] и трогательностью [45].

Трогательность

Трогательный: „Вызывающий **умиление**, способный разжалобить, тронуть” (ТСРЯ).

Опираясь на данные, почерпнутые из исследовательского материала, можно сделать вывод, что **трогательность** это чувство, характерное для исполнения, исполнителей или сочинений. Так, **трогательность** исполнения иллюстрируют вербализации: *Двадцатый фортепианный концерт в **трогательном** исполнении 11-летней Ольги Иваненко [85]; „молодое дарование”. Оно **трогает**, и ничего более [104]; прозвучала гимнически, а „Остров, полный шумов” (...) – оживленно и **трогательно** [743]; Он был этим так взволнован, его восторг показался мне настолько искренним и **трогательным** [744]; убедителен и **трогателен**, исполняя грустные „посиделки”, роскошные „полежалки” и бравые „постоялки” [554]; колумбиец перенес симфонию американца вопреки программке в самое начало, чтобы публика не **растрогалась** и не разрыдалась раньше времени [4]; без Дмитрия Степановича она могла бы утратить слишком существенную долю **трогательной** суггестивности [736]; **трогательная** улыбка, не сходившая с его лица в *Allegro I* части*

концерта, передавалась слушателям в зал [153]; только сияющее и довольное лицо дирижера в этот вечер могло соперничать с Кроу в **трогательной** выразительности и неожиданности [333]; **трогательное** и волнующее повествование [737]; Щедрин и Гергиев счастливо нашли друг друга, соединив усилия в **трогательном** и результативном союзе [738]; чувствовались увлеченность и **трогательное** уважение [290]; Гергиев и его оркестр отнеслись ко всей этой чертовщине с самым **трогательным** вниманием [359]; подарил слушателю несколько **трогательных** прощальных минут [102]; тихое **трогательное** прощание заключительного хора [589]; Ярви создавал умилительный образ бургерского уюта, трогательного в своей приверженности к порядку и украшательству [45]; **трогательный** стиль Николая Саченко [323]; выразительно, **трогательно**, ошеломляюще восходил [553]; Фонд Спивакова сделал клубу подарок, сколь **трогательный**, столь и солидный музыкально [700]; Мы репетировали, и все получилось очень **трогательно** и красиво [739]; получилось современно, виртуозно, познавательное и в то же время человечески **трогательно** [740]; виолончелистов, **трогательно** и отрепетированно слившихся [276]; вундеркинд **трогательно** и поэтично играл Шопена [741]; все это тогда привнесло в игру Шиффа щемлящую тоску и **трогательную** сентиментальность [267]. Среди них отмечено два примера наречно-именной конструкции **трогательно-личностный**: **трогательно-личностное** прочтение пианистом этого масштабного драматического полотна [435]; **трогательно-личностным** отношением к музыке [742].

Часть вербализаций **трогательности** в рецензиях относится к оценке произведения: особенной, **трогательной** красотой покорила хрустальная „Lauda (con sordino)” [49]; сочинением под названием „19 ноября 1828 года” (...) напротив, невероятно тонким и **трогательным** [733]; ни на одну пьесу из ор. 76 – а музыка эта очень трогательная, искренняя и чистая – сердечные струны не дрогнули, не отозвались [747]; не хватало **растроганной** сентиментальности [750]; Опера Равеля – **трогательная** сказка про счастье [546], а также к характеру музыки или ее элементам: в третьей части трогательные переключки терций, будто девочка прыгает по начертанным мелом классикам [250]; это чересчур надрывная и **трогательная** музыка [749]; **трогательной** побочной партией [520].

Отмечены также примеры, в которых **трогательность** указывается как отличительная черта творчества определенных композиторов: П. И. Чайковского

и В. А. Моцарта: *Чайковский, в котором **трогает** не лирика, а холодное отчаяние финалов [168]; Ценителям оркестрового класса побывать на концерте плетневского коллектива, безусловно, стоит. Приверженцам Чайковского человеческого, **трогательного**, искреннего и сентиментального – тоже стоит [316]; **трогательно** лубочный Моцарт [746]*, а также как черта публики: ***растроганная** публика ответила невиданно искренним и горячим приемом [310]*.

К тому же, **трогательность** в изучаемом материале сочетается с:

- вдохновением: *Программы строго следуют идее вдохновенного, непритязательного, но **трогательного**, как собственноручно выращенный кабачок, загородного досуга [387]*,
- любовью: *исполнил его с **трогательной** любовью [160]*,
- ностальгией: *возвышенная и **трогательная** затея с явным ностальгическим оттенком как будто предполагала возрождение атмосферы, которая царила вокруг петербургской премьеры „Прометей” в 1911 году [582]*,
- отвагой: *записи Малера меркнут перед той **трогательной** отвагой, с какой глава The Kaplan Foundation поместил их вместе с собственной драгоценной Второй [230]*,
- печалью: ***трогательное** и печальное действие [748]*,
- холодом: *Чайковский, в котором **трогает** не лирика, а холодное отчаяние финалов [527]*, а также волнением [744], восторгом [744], искренностью [316], счастьем [546], тонкостью [733], тоской [267], увлеченностью [290].

Как следует из приведенного материала, во многих случаях **трогательность** сопутствует другим чувствам и выражается в форме определения.

Следует отметить метафоры, в которых **трогательность** касается души: *с **трогающим** до глубины души, пусть пока по возрасту юношеским, но пламенно искренним чувством [25]; призраки романтической риторики теснились и **трогали** за душу так же откровенно [419]*.

Чуткость

Чуткий: (2 знач.) „Живо и остро воспринимающий какие-л. впечатления, **тонко чувствующий** что-л., реагирующий на что-л.” (МАС).

Чуткость по отношению к музыке может проявляться как черта хорошего аккомпанемента, что отражают примеры: ***чуткий** аккомпанемент руководимого*

молодым дирижером большого оркестра [751]; изумительная **чуткость** аккомпаниатора [619]; обворожительный, **чуткий** аккомпанемент солиста [198]; оркестр Гореништейна „Молодая Россия” без блеска, но **чутко** аккомпанировал скрипачам [323]; замечательно **чуткий** оркестр [22].

Чуткость может также являться чертой композитора (**чуткий** к диалогу композитор точно и разнообразно по эмоциям выстроил звуковой образ [752]; петербургский автор продемонстрировал большую **чуткость** к роялю, чем многие его соседи по программе [753] – в данном случае композитор выступает одновременно в качестве исполнителя), исполнителя (из новых отличных приобретений этого года я бы выделила **чуткого** пианиста Андрея Гугнина [733]; оркестр Мариинского театра под управлением Гергиева и в Равеле демонстрировал чудеса выучки, внимательной **чуткости** и слаженности, выступив достойным партнером-соперником солиста [202]; здесь имеется два лидера – маленькая ученица Э. Грача крепкая Ичун Пань и по-юношески нестабильный, с хорошим звуком и **чуткостью** Николай Саченко [754]; аккордеон в **нервно-чутких** руках Эвелины Петровой [524]), слушателей (Большой зал консерватории был полон, слушали внимательно и **чутко**, между частями не хлопали [755]; слушатель очень **чутко** реагирует на то, что делается „для него” [756]; чувствуется особая теплота и **чуткость** в восприятии искусства [395]), произведения (тихая горечь, нежная пластика и **чуткий** звук скрябинской прелюдии [1]; это именно сегодняшний текст, тонкий, разноголосый, изобретательный и удивительно **чуткий** [574]; пианист не педалировал листовский романтизм и не „давил” на листовскую виртуозность, но и то, и другое не просто ощущалось, а было наполнено **чуткой** величественностью [113]).

5. Поле печали

Следующее лексико-семантическое поле составляют единицы, относящиеся к печали: *грусть, мрак, траур* и именно *печаль*.

Аристотель (Аристотель, электронный источник) в *Риторике* указывает на близость *печали* с мезтью и гневом. По его мнению, гневаясь, люди безмерно *печалются*, не имея возможности отомстить. Философ также объясняет некоторые другие чувства посредством *печали*. Так, сострадание определяет как „некоторого рода печаль при виде бедствия, которое может повлечь за собой гибель или вред и которое

постигает человека, этого не заслуживающего”. Соревнование – это „некоторая печаль при виде кажущегося присутствия у людей, подобных нам по своей природе” (Аристотель, электронный источник). Также зависть Стагирит толкует как причиняющую нам беспокойство *печаль*.

Святой Августин (Св. Августин, электронный источник) уделяет внимание *печали*, утверждая, что „многие убиваются в печали, потеряв то, чем наслаждались их жадность”. Это чувство зачисляет к четырем чувствам, волнующим душу. *Печаль* связывает также, как и Аристотель, с состраданием. Августин противопоставляет ей радость и счастье. В свою очередь, *мрак* Августин связывает с холодом и страстью.

Печаль, по мнению Анны Вежбицкой, связана с конфликтом между действительностью и желанием. Человек *печалится*, констатируя, что „не осуществилось то, чего желал, чтобы произошло” (Wierzbicka 1971: 46; перевод: М. Д.).

По мнению Декарта, *печаль* является одним из шести первоначальных чувств. Это „неприятная слабость, которую душа испытывает из-за зла или недостатка, который кажется собственным” (Kartezjusz 2001: 122; перевод: М. Д.). *Печаль* Декарт противопоставляет радости, так как радость выявляется когда человек убежден в обладании какого-нибудь блага, *печаль*, наоборот, „выявляется в убеждении о том, что человек обладает каким-нибудь недостатком” (Kartezjusz 2001: 122; перевод: М. Д.). Философ замечает, что существует также интеллектуальная *печаль*, которая, однако, не является чувством.

Вербализации *грусти*, *мрака* и *траура* являются гипонимами к *печали*. *Печаль* рассматривается как центр пола, его гипероним.

Печаль

↳ Грусть

↳ Мрак

↳ Траур

Печаль

Чувство *печали*, отражаемое в музыке, показалось как черта творчества определенных композиторов: Ф. Шопена (в виде двух медленных и *печальных* ноктюрнов Шопена, сыгранных на бис [271]; Три мазурки Шопена были словно

*печальные фарфоровые куколки, удивляющие внимательного зрителя чистотой формы и цвета [272]), Ф. Мендельсона (чистая радость и **печаль** Мендельсона [256]), Ф. Шуберта (звучит с трепетом, по-мужски светло и взросло, а если мажор вдруг сменяется минором, то это значит в точности то же, что и у Шуберта, – радость и **печаль** [79]), С. Прокофьева (**печальное** послание Прокофьева [18]), Г. Форе (квартет **печального** Форе [183]).*

К тому же, **печаль** может проявляться в игре скрипки (*скрипки пианиссимо пели свою **печаль** [187]), флейты (выразительная пантомима, сопровождаемая **печальными**, „лунными” мелодиями флейты [117]), армянского дудука (скрипка (сам Курентзис сравнил ее тон с тембром **печального** армянского дудука) [273]). Она также связывается с определенными интервалами: невучая большая и малая сексты отвечают за мечты и **печали** [274] (следует подчеркнуть, что в данном случае **печаль** приобретает форму множественного числа).*

Другие, относящиеся к исполнению, вербализации **печали** это: *исполнение было безупречно гладким в интонационном отношении, шаманским в смысле формы (...) и заканчивалось **печальным** концом – почему-то неожиданно [150]; краски оркестра томно млели, разливаясь пышноцветьем любовных песен и угасая под бременем **печали** [270].*

Материал текстов музыкальной критики указывает **печаль** как чувство, которое сочетается с довольно широким кругом эмоций:

– искренностью: *не свойственная музыке Стравинского, которой были присущи более рафинированные эмоции и образы, искренняя **печаль** [258],*

– мраком: *Контрастом этому мрачному и **печальному** посланию Прокофьева прозвучал Первый концерт Чайковского в исполнении Бехзода Абдураимова [18],*

– нежностью: *крестьянская внешность, тяжелый характер и дремучая борода оказались надежным прикрытием для певца [Брамса] нежности и **печали**, который на исходе XIX века возобновил строгость и порядок баховских форм [254],*

– трогательностью: *появилась композиция „**Печальный** вальс”, которую на сцене „простонал” и „пролаял” хор – трогательное и **печальное** действие совершенно в духе Курехина [253],*

– чувствительностью: *играл не „навзрыд”, как часто бывает с Брамсом, но мягко, подробно, **печально** порхая над брамсовской нервно-щемящей чувствительностью [167], а также с веселостью [201], весельем [44], жалостью [250],*

иронией [264], состраданием [250], тонкостью [263], трагизмом [264]. Три случая указывают на связь **печали** с радостью: *Рождественскому известен секрет плодотворного союза радости и **печали*** [255]; *чистая радость и **печаль** Мендельсона* [256]; *если мажор вдруг сменяется минором, то это значит в точности то же, что и у Шуберта, – радость и **печаль*** [257].

Печаль определяется как:

– вселенская: *свои латинские эмоции они не смеют и включают на всякий случай вселенскую **печаль*** [260],

– кладбищенская: *тихая, кладбищенская **печаль** элегии* [18],

– медитативная: *В могучих tutti оркестра и хоров – Московского синодального и Государственной академической хоровой капеллы России им. А. А. Юрлова – незримой спутницей постоянно присутствовала медитативная **печаль*** [259],

– мудреная: *драматургия вечера – от мудреной **печали** к умной веселости – всех очень порадовала* [201],

– сумеречно-закатная: *строгая филармоническая аудитория то отдавалась безудержному веселью, то погружалась в неизбывную сумеречно-закатную **печаль*** [44].

Чаще всего **печаль** сочетается с определением „тихая” (у Гергиева звучала не потусторонняя, тихая, кладбищенская **печаль** элегии, а конкретный, живой, непрекращающийся ужас тотальной смерти [18]; услышать сочинение Гии Канчели – уважаемого мною композитора, работающего последние годы в Европе под маркой автора неизменно **печальной** и тихой музыки [261]; дление неизменно **печальной** и большей частью тихой музыки [262]), а также с определением „светлая” (*повесть о человеческой жизни, полная жалости, сострадания и светлой **печали**, была завершена* [250]; *свиридовская интонация – с ее свежестью, русской картинностью, светом и **печалью*** [7]), которое образует синестетическую метафору.

Печальной показалась:

– музыка („Вздохи Эвзебия” редкого в наших землях Пелециса – очень тонкая, умная, искусная и **печальная** музыка [263]; *нежной, веселой, трагической, ироничной и **печальной** клезмерской музыке* [264]),

– нота (*собственные виртуозные рифмы к XIX веку декорирующей нотой **печали** и флером необязательности* [269]),

– песенки (если бы когда-то Вертинский не пел бы свои „**печальные** песенки”, а играл бы Баха в манере „**печальные** фуги”, это было бы именно так, как это делает Андраш Шифф [267]),

– песнь (утонченные **печальные** песни XVII века под аккомпанемент лютни Дмитрия Илларионова [266]),

– рефрен (звук рояля не истончился в **печальном** рефрене финальной „Шарманки” [265]),

– симфония (драматичная симфония стала прохладнее, длиннее и **печальнее** (кто-то заметил: „Фашизм – внутри нас”) [167]),

– сочинение („Маленькая торжественная музыка в честь Пьера Булеза” Куртага – тихое, медленное, прозрачное и **печальное** сочинение [10]),

– шлягер („Павана на смерть инфанты” Равеля – изысканно **печальный** шлягер [268]).

Траур

„(нем. *Trauer* – **печаль**). Состояние скорби по умершему, выражающееся в каких-н. общепринятых знаках” (ТСРЯ).

Два случая вербализации **траура** касаются темпа (**траурный** темп замедленного шага, движения по принуждению, по этапу [14]), и второй части бетховенского произведения (все как у Бетховена: первая часть разрывается внутренними конфликтами, вторая излагает **траурную** оду, третья вспучивается энергичным скерцо [283]).

Грусть

„Чувство **печали**, легкого уныния” (МАС).

В ходе анализа текстов рецензий нами было установлено, что **грусть** может определять характер музыки (музыка **грустная** и прекрасная, и исполнение изумительное [205]; внешне эмоционально окрашенная музыка, в ней есть даже фрагменты **грустного** характера, но в целом она неглубока [2]; статика у Пярта хорошо дружит с покоем, хотя бы и скорбным, но не с истерикой и воплем **грустной** музыки [519]; очень много очень **грустной** музыки прозвучало в этот вечер в Большом зале консерватории [519]), сочинение (бисы не разрушили стройности программы: одиноко протанцевал вальс (и здесь вальс, только **грустный** [490]; Концерт был

грустным, уютным и выразительным [514]; сочинения заряжены довольно **грустно** и мрачно [549]; Полина Осетинская солировала с оркестром, сыграв **грустную** до тоски медленную часть из соль-мажорного Фортепианного концерта [345]; она пела без слов мелодию Песни Мэри из телефильма „Маленькие трагедии” – удивительно **грустную** и красивую [550]), или его часть (немного странный, если не **грустный** финал для столь представительного европейского фестиваля [551]; **грустная** до тоски медленная часть из соль-мажорного Фортепианного концерта [345]).

Чувство **грусти** может быть реакцией слушателей на произведение („Жалобная песня” для скрипки и рояля (1994), исполненная Юлианом и Софи Рахлиными, вызвала **грусть** не характером, а размышлениями постфактум, из разряда „музыка навеяла” [552]; напоследок Вэн Клайберн исполнил „Посвящение” Шумана на рояле Игумнова. Звучно и **грустно** [553]), реакцией музыканта на исполняемую музыку (кто-то ностальгически улыбался, кто-то светло **грустил** [5]; Соколов всегда будет убедителен и трогателен исполняя **грустные** „посиделки”, роскошные „полежалки” и бравые „постоялки” [554]; Люка Дебарг не склонен **грустить** [131]; у Копачинской – ураган, веселье, **грусть** и полная свобода [227]; стало **грустно**, но виртуозные „Искорки” Мошковского развеселили [195]), может оказаться также чертой тона музыкального инструмента (**грустное** вступление клавесина [190]).

Грусть может также характеризовать творчество композитора как таковое: в качестве второго биса Гергиев объявил не какого-нибудь **грустного** сибелиуса, а фрагмент из „Жар-птицы” Стравинского [459]; их **грустная** судьба – показатель того, как мало получается сделать композитору за свою жизнь, когда нет возможности творчески развернуться [42]; российские молодые композиторы увлекаются техниками семидесятых годов, а их сочинения заряжены довольно **грустно** и мрачно [556]; **грустный** романтический дух [548]; **грусть** одиночества заслоняется счастьем творчества [555]; медитация, тревога, возвышенная **грусть** и религиозная отрешенность [55].

Мрак

Мрачный (2. перен. знач.): „Исполненный **печали**, наводящий **грусть**, безрадостный, угрюмый” (СРЯО).

В исследовательском материале **мрак** (а также: **морок, мрачность, сумрак**) упоминается главным образом как черта определенных произведений (названных рецензентами) или их частей: *трагически-мрачная, тяжкая поступь Прелюдии Шопена до минор* [250]; *в финале Шостакович, следуя бетховенскому завету „от мрака к свету”, написал положенный апофеоз* [130]; *Четвертая симфония – самая мрачная и, пожалуй, пессимистическая симфония Шостаковича с истаивающе тихими зовами вечности* [116]; *„Буря” так прямо напомнила о первых появлениях Юровского в Москве с французской музыкой и плетневским оркестром и, лишившись тривиального налета чувственной пышности, предстала прозрачной, импрессионистски и символистски статичной, сумрачной, гипнотической музыкой* [213]; *мрачноватый шубертовский цикл „Зимний путь”* [265]; *Баллада в форме вариаций на норвежскую народную тему соль минор, слывящая одним из самых мрачных произведений Грига* [232]; *мрачноватый Концерт Шёнберга – по духу вполне романтический, но предельно сложный как технически, так и эмоционально* [558]; *каждая из четырех по-разному мрачных частей симфонии – это грань внутренней трагедии человека в эпоху террора* [559]; *чувственно и благородно, истинно по-мужски сыграть сольную партию в сумрачном Скрипичном концерте* [288]; *мерный мрачный ход ее первой части – с короткими внятыми репликами струнных и деревянных* [18]; *контрастом этому мрачному и печальному посланию Прокофьева прозвучал Первый концерт Чайковского* [18]; *„Героическая” симфония Бетховена. Она прослужила весь XIX век, а на его исходе стала казаться сочинением архаичным, недостаточно пышным и к тому же отягощенным мрачным похоронным маршем* [177]; *Владимира Федосеева, возможно, привлек контраст мрачной музыки Гайдна и светлой, радостной музыки его „Рождественской оратории”* [11]; *она затягивает в такой мрак, что начинаешь понимать, что реально ощущали люди, жившие под постоянной угрозой ареста* [549]; *кантаты Брамса „Песнь парок” на стихи Гете из „Ифигении в Тавриде”, своей сумрачной суггестией и ораторским пафосом превосходящей его же Четвертую симфонию* [8].

Из вышеуказанных примеров вытекает, что **мрак** свойствен следующим произведениям: „Прелюдия до минор” Ф. Шопена, „Четвертая симфония” Д. Шостаковича, „Зимний путь” Ф. Шуберта, „Баллада соль минор” Э. Грига, „Буря” П. И. Чайковского, „Концерт для скрипки” А. Шёнберга, „Концерт для скрипки”

К. А. Хартмана, марш из „Героической” симфонии Л. ван Бетховена, кантата Брамса „Песнь парок” на стихи Гете из „Ифигении в Тавриде”.

К тому же, **мрачными** называются некоторые композиторы (или их творчество): *Бетховен, как и положено, был задумчив и строг, Бриттен – сумрачен и глубокомыслен, Рахманинов – протяжен и лиричен, а финальный Мартину – эпатажен и эксцентричен* [80]; *Второе отделение продолжило благодатный морок Равеля во Второй оркестровой сюите из „Дафниса и Хлои”* [560]; *Гайдн считал, что музыка Бетховена была мрачной и странной* [561]; *мрачные и густые краски листовских гармоний* [13].

Мрачной может быть музыка или ее элементы, инструменты и даже партитура: *сумрачные хоралы меди упорно тянули свое на фоне мелких юрких мотивчиков* [92]; *возможно, попытки извлечь эту сумрачную партитуру из исторического небытия имели бы успех* [562]; *сумрачно замкнутая партитура для инструментов и голоса* [269]; *предстала прозрачной, импрессионистски и символистски статичной, сумрачной, гипнотической музыкой* [213]; *в мороке чувствительных секвенций* [72]; *мрачные, порою трагические образы 1-й и 4-й сонат* [563]; *сочинения заряжены довольно грустно и мрачно* [556]; *музыка становится бесповоротно мрачной* [14]; *основную часть второго фестивального вечера Валерий Гергиев решил занять мрачным полуторачасовым полотном* [564]; *умопомрачительный бархатный голос, которым объявляется бис: „Шу-бэрт”* [565]; *захватывающим дух оттенкам пиано (вплоть до умопомрачительного звучания с сурдиной)* [71]; *полифонической разработкой кратких сумрачных мотивов* [566]; *таинственные басы рисуют пейзаж сумрачно-сказочный* [46].

Немногочисленные вербализации **мрака** отмечены в исследовательском материале по отношению к исполнителю или исполнению: *Михаила Плетнева называют сумрачным музыкантом* [567]; *есть гении сумрачные, есть веселые, а есть просто серьезные* [568]; *он сыграл вступок к прозрачному „белому” До-мажору, дав ощутить контраст света и мрака, „моцарта и сальери”* [135]; *досадная текстовая потеря в I части омрачила впечатление от игры этого неординарного, талантливого пианиста* [153]; *сумрачную, порой экстремальную красоту мира русского авангардиста он творил с полнейшей отдачей* [486]; *он был сумрачным, странным и страшным* [323].

Мраку близки следующие чувства и эмоции: веселье: *в жутковатых, захлебывающихся **мрачным** весельем плясках* [92], грусть: *российские молодые композиторы увлекаются техниками семидесятых годов, а их сочинения заряжены довольно грустно и **мрачно*** [42], жуть: *тянется **мрачная**, невыносимая жуть* [505], нервность и меланхолия: *интеллектуальная нервность, меланхолическая **мрачность*** [251], тоска: *звучит либо нервно-взвинченная агрессия, либо элегантный скепсис, либо **мрачная** тоска* [75], трагедия: *оригинальная структура большого пятичастного цикла так же свидетельствовали о мастерстве композитора, как контраст идеально чистых и трагически **мрачных** красок* [570], ужас: *Дирижеру прекрасно удаются мгновенные повороты от света к мраку, от ужаса к веселью* [542]; *сумрачные, гамлетовские размышления, затем внимательное рассмотрение ужаса бытия* [543], а также: впечатление [153], пафос [8], пессимизм [116], печаль [18].

6. Поле удивления

К полю удивления мы зачислили вербализации следующих чувств: *изумления, недоумения, неожиданности, потрясения, удивления, шока.*

Аристотель (Аристотель, электронный источник) указывает, что с удивлением связан почет, уважение. Быть предметом удивления – это желание многих. Относительно к вопросам риторики, философ также замечает роль удивления: по его мнению, слушатели внимают тому, что удивительное и приятное. К числу желаемых реакций слушателей относит также *недоумение*. В свою очередь, *неожиданность* Стагирит связывает с сердитостью в том смысле, что в случае, когда человека постигает что-нибудь *неожиданное* или противное его ожиданиям, он сердится.

Анна Вежбицка подчеркивает аспект *неожиданности* по отношению к удивлению. Предлагая экспликацию этого чувства, исследовательница толкует его, как „эмоциональную реакцию на неожиданное или противоположное нашим ожиданиям событие” (Wierzbicka 1971: 55; перевод: М. Д.). *Изумление* Вежбицка называет сильнейшим чувством в сравнении с удивлением.

Удивление Декарт зачисляет к шести первоначальным чувствам. По его словам, данное чувство отличает от всех остальных отсутствие изменений в кровообращении и сердце, так как предметом удивления является не добро или зло, а лишь познание

данного объекта удивления. Это „внезапная неожиданность, которая склоняет душу к рассмотрению предметов, которые являются для нее редкими и необычными” (Kartezjusz 2001: 107–108; перевод: М. Д.). В свою очередь, по мнению Декарта, *изумление* это избыток удивления, который всегда вреден (Kartezjusz 2001: 109).

Удивление рассматривается как гипероним данного поля. Таким образом, все остальные лексемы являются его когипонимами, кроме *шока*, который остается в отношении гипонимии к *потрясению*.

Удивление

- ↳ Изумление
- ↳ Недоумение
- ↳ Неожиданность
- ↳ Потрясение
 - ↳ Шок

Изумление

„Крайнее удивление” (СРЯО).

Почерпнутые из текстов русской музыкальной критики вербализации **изумления** показали, что это чувство характеризует главным образом слушателей (*смешанная с изумлением радость после концерта, к которой какое-то время примешивалась растерянность* [616]; *открыть рот от изумления, развести руками или заплакать* [617]), их оценку (*изумительное выступление оркестра „Солисты Москвы” на закрытии фестиваля „Русские сезоны” в Германии* [618]; *вальс в исполнении Вадима Холоденко изумлял скорее пугающей силой безысходности, рвущейся из-за парадного фасада* [515]; *Зубин Мета проявил изумительную чуткость аккомпаниатора* [619]; *музыка грустная и прекрасная, и исполнение изумительное* [205]; *„Гассенхауэр-трио” Бетховена – его изумительно тонко сыграли аргентинская пианистка Ингрид Флитер, кларнетист Антон Дресслер и виолончелист Борис Андрианов* [620]; *битва создана средствами симфонического оркестра захватывающе, изумительно!* [177]), а также звук и его качество: *У него был изумительной красоты звук* [54]; *хор кантаты „Nimm von uns Herr, du treuer Gott”, BWV 101 („О милосердный Боже! Отврати нас”)*, в интерпретации ансамбля *изумляющий жгучей остротой звучания* [67]; *кантаты Баха „Mache dich, mein Geist, bereit”, BWV 115 („Готова будь, душа моя”)*, завершающейся *изумительным*

мажором лучезарных четырехголосных фраз [67], и музыку: музыка, рассчитанная на **изумление** и восторг перед неслыханным мастерством [788].

Изумление сочетается с восторгом [788], грустью [205], испугом [515], радостью [616], тонкостью [620], чуткостью [619].

Недоумение²⁹

Недоумение это чувство, свойственное публике, восприятию ею исполнения, интерпретации, о чем свидетельствуют следующие словосочетания: *всю программу пианист исполнил с единым литым блоком, практически без пауз между произведениями. Будь то концептуальное решение (своего рода, программа-моноспектакль), или чисто практический маневр (нежелание тратить ограниченное сценическое время на что-либо, кроме музыки) – у многих в зале такой „монтаж” вызвал **недоумение** [215]; музыка, которую пишет композитор Сергей Невский вполне может вызвать у неподготовленного слушателя **недоумение** и даже шок [57]; интерпретация Моцарта с первых же тактов вызвала **недоумение**: хрупкие прозрачные начальные фразы ре-минорной фантазии прозвучали как назидательные сентенции, а последовавшие за ними пассажи озадачили своей нечленораздельностью [621]; Квартет Каретникова (1962) напоминает Берга и Шостаковича, зато настолько компактен, целен и выразителен, что вызывает лишь ощущение счастья, смешанное с **недоумением** [622].*

Один случай вербализации **недоумения** связан с личностью композитора (Иоганнеса Брамса): *у коллег Брамс вызывал **недоумение** и досаду, смешанные с уважением [254]. **Недоумение** сочетается со счастьем [622], уважением [254], шоком [57].*

Неожиданность³⁰

Данное чувство касается звука, звучания (**неожиданно** и даже потрясающе звучит [81]; траурный унисон тромбонов и тубы в третьей части прозвучал **неожиданно** серьезно и внушительно [91]; Юная девушка с ямочками на лице бесстрашно вышла на сцену, уверенно взмахнула смычком – и **неожиданно** сочным

²⁹ Ср. польское слово *oszołomienie*, которое И. Новаковска-Кемпна зачисляет в группу *zdziwienie* (удивление) (Nowakowska-Kempna 1986: 70).

³⁰ Ср. польское слово *zaskoczenie*, которое И. Новаковска-Кемпна зачисляет в группу *zdziwienie* (удивление) (Nowakowska-Kempna 1986: 70).

звуком [588]; *первые такты сонаты Берга испугали неожиданной звуковой мощью и яростной подачей материала* [106]), трактовки и исполнения (*разве только сияющее и довольное лицо дирижера в этот вечер могло соперничать с Кроу в трогательной выразительности и неожиданности* [333]; *неожиданного Равеля, не цветистого, не благоухающего, не размашистого, но как магнитом затягивающего в свое узкое, но бездонное звуковое пространство* [625]; *концерт не потерял своего взволнованно-ликующего настроения, но предстал неожиданно плавным и мягким* [623]; *таких музыкантов и таких тем, раскрывающихся в неожиданной перспективе иронических и трагических ассоциаций, будет не меньше* [515]; *это было неожиданное, абсолютно чуждое действие, насилие* [624]; *вообще все первое – это неожиданность и восторг* [431]; *неожиданная холодность и отстраненность музицирования* [102]; *слушателей подстерегали неожиданности* [512]; *некоторые особенности интерпретации и темпов, как мне показалось, стали неожиданностью и для музыкантов Российского национального* [91]).

Неожиданность может ощущаться параллельно с широким кругом чувств, таких как восторг [431], испуг [106], потрясение [81], траур [91], трогательность [333], холодность [102], ярость [106].

Потрясение³¹

Примеры вербализаций, почерпнутые из рецензий, свидетельствуют о том, что **потрясение** главным образом касается исполнения (*исполнение Первого концерта Чайковского, еще несколько десятилетий назад ставшего визитной карточкой конкурса, потрясло* накалом эмоций [207]; *сонаты Бетховена, Прокофьева и Скрябина, потрясли* Нью-Йорк [422]; *Ворлич показал мелодическую красоту этой совсем не инструктивной музыки, потрясающе* пластично и проникновенно сыграв эту сольную романтическую пьесу [494]; *Янсонс потрясающе* эмоционально провел Третью симфонию Малера [533]; *концерт Башмета в ГЦКЗ „Россия” потрясал* безвкусицей и самовосхвалением [627]; *не хватало злополучного „чуть-чуть”, чтобы поразить и потрясти* публику [628]), однако может также относиться к сочинению: *Он сделал потрясающее, очень светлое сочинение* [1]; *в партитуре Десятой много мест, где в оркестровой ткани надежно прописано слушательское потрясение* [789].

³¹ Ср. польское слово *wstrząs*, которое И. Новаковска-Кемпна зачисляет в группу *zdziwienie* (удивление) (Nowakowska-Kempna 1986: 70).

Потрясению близок накал [207], а также эмоциональность [533].

Удивление

Вербализации **удивления** характеризуют элементы музыки – артикуляцию, темп, мелодию, динамику (*удивительно нежная, легкая артикуляция, мягкость нюансов и точность фразировки сделали так, что из Шостаковича куда-то исчез речевой драматургический нажим* [239]; *она пела без слов мелодию Песни Мэри из телефильма „Маленькие трагедии” – удивительно грустную и красивую* [640]; *темп быстрых разделов удивляет сверхэнергичной резвостью* [273]), а также звук, звучание, интонацию, а также возможности оркестра (*интонация осмысленная и удивительно нежная* [630]; *не оторваться было от шубертовских Вариаций для фортепиано и виолончели (1986) Эдисона Денисова (Екатерина Анекишева и Алексей Саркисов расписали их удивительно тонким звуковым почерком)* [631]; *„Sanctus” удивлял лаской и весельем звука* [59]; *при всей своей нежности и удивительных пиано это оркестр реактивный, заводной, не боящийся открытых и ярких эмоций* [639]; *замечательная пианистка, обладающая удивительно мягким звуком Херта Хансена – профессор Музыкальной академии Латвии им. Я. Витола* [632]; *удивленно-послушно певучий и мощный тон современного инструмента* [112]). **Удивительной** может быть также просто музыка (*российский национальный оркестр, который с большим или меньшим успехом, ругаясь в блогах и удивляясь современной музыке в процессе ее исполнения, в целом осилил огромную работу* [633]; *хотя он заметно утихомирил в музыке ее привычный накал, замедлив темпы и укротив динамические нагнетания, все происходящее в удивительной прокофьевской музыкальной драме* [239]; *три мазурки Шопена были словно печальные фарфоровые куколочки, удивляющие внимательного зрителя чистотой формы и цвета* [24]).

Следует упомянуть, что **удивление** отражается и в реакциях слушателей, о чем свидетельствуют примеры: *публика удивлялась, бессмысленно хихикала* [635]; *нарядным Скрябиным планируется удивить публику* [636]; *здесь стоит ждать совсем много удивительного* [286]; *удивительно было услышать „Вальс-фантазию” не в привычном красочном оркестровом звучании, а в первоначальной редакции* [141]; *удивительно было слушать вроде бы камерные, семейно-домашние романсы, написанные для высокого голоса* [141]; *„Венецианские солисты” не стремятся удивить нас ни спортивными качествами, ни однозначно выраженной ритмичностью*

[366]; на концертах и в самые последние годы он оставался **удивительно** бодрым и веселым, разнообразил свое дирижирование [638]; не столько поугали, сколько посмешили и **удивили** публику [446].

Наконец, речь идет о языке композитора: **высказывание композитора удивило** праздничностью, бодрой ритмичностью и приподнятым мажором [124]; Василий Калинин создавал музыку, **удивительную** по своей лирической одухотворенности, мелодическому богатству, а порой эпической мощи [634]; вместе с тем это именно сегодняшний текст, тонкий, разноголосый, изобретательный и **удивительно** чуткий [574]; Ласло Шари, сочинения которого **то удивляют** талантливым ученичеством у Тома Джонсона, **то умиляют** восточноевропейской свежестью [637]; Владимир Юровский извлек из забвения **удивительное** сочинение Сергея Слонимского [629].

Как вытекает из исследовательского материала, **удивлению** близки следующие эмоции и чувства: веселость [638], грусть [640], нежность [639], печаль [24], праздничность [124], приподнятость [124], тонкость [631], чуткость [574].

Шок

„Общее тяжелое расстройство функций организма вследствие сильного физического повреждения или психического **потрясения**” (НСРЯ).

Шок относится к восприятию публикой слушаемой музыки, что нашло отражение в таких словосочетаниях, как „**шокировать** зал” (*своевольно Соколов срывался со второй на четвертую скорость, чем **шокировал** зал [271]*), „вызвать **шок**” (*музыка, которую пишет композитор Сергей Невский вполне может вызвать у неподготовленного слушателя недоумение и даже **шок** [507]*), „испытать **шок**” (*Ансамбль продолжал играть, скрипка хрустела и ломалась. Я испытал **шок** [624]*), „действовать **шокирующе**” (*звучание перестроенного рояля действовало **шокирующе** [641]*) и „звучать **шокирующе**” (*выдержан и стиль: одинаково лукаво и **шокирующе** звучали приземленно бытовая музыка в „Волшебном роге мальчика” и нарочитое изящество венского рококо в Четвертой [76]*), а также других примерах, в которых **шок** указан в характере реакции слушателей: *музыка вобрала в себя расправу над скрипкой, и это оказалось, так сказать, встречным **шоком**, который уравновесил ситуацию [642]; В советское время эта кантата была **шоком** [643]; что скрывать, мы привыкли в Гершвине к эдакой якобы бродвейской залихватскости, **шокирующей** броскости блюз-страсти [37]*.

Шок определяет также исполнителя, чья интерпретация отличается от общепринятой („**шок**” Плетнева иной: строгость, аскетичная ясность, „классичность” во всем и незабываемая плетневская, как бы отстраненная меланхолия [249]; своевольно Соколов срывался со второй на четвертую скорость, чем **шокировал** зал [271]; в его мире все сочно, реально, все ослепляет, а порою **шокирует** обнаженностью страстей [563] [об Александре Торадзе]), и оценки произведения: Сергей Невский. **Шокирующая** музыка [644].

7. Поле горя

Данная группа совмещает: вербализации *безнадежности*, вербализации *боли*, вербализации *горя*, вербализации *мучительства*, вербализации *отчаяния*, вербализации *томления*.

На *горе* и радость Аристотель (Аристотель, электронный источник) указывает как на признаки желания: „все радуются, когда сбывается то, чего они желают, и горюют, когда дело бывает наоборот, так что горести и радости служат признаком желания”. Философ противопоставляет *горе* радости и в другом месте, излагая, что человек, *огорчающийся* при виде людей, которые незаслуженно терпят горе, будет радоваться (и наоборот, если терпят горе люди противоположного рода, горевать не будет). Стагирит называет другом человека, который вместе с нами *горюет* о наших горестях. *Горе* роднит также с негодованием, которое называет *гореванием* при виде счастья кажущегося незаслуженным. Аристотель также представляет *горе* как близкое *мучительству*, утверждая, что „все горестное и мучительное, способное повлечь за собой гибель, возбуждает сострадание, точно так же, как все, что может отнять жизнь”. В свою очередь, состояние *безнадежности* философ связывает со страхом. По мнению Аристотеля, для того, „чтобы испытывать страх человек должен иметь некоторую надежду на спасение, в то время как о безнадежном никто не размышляет” (Аристотель, электронный источник).

На страницах *Исповеди* *боль* близка скорби, страху, гневу, отчаянию. Августин Блаженный указывает также на сходство *томления* с беспокойством (Св. Августин, электронный источник).

В свою очередь, *отчаяние* определяется Анной Вежбицкой „наиболее яркой, несомненной формой бунта, несогласованности на происходящее” (Wierzbicka 1971:

45; перевод: М. Д.).

Тему *отчаяния* затрагивает Декарт, излагая, что при полном отсутствии надежды тревога превращается в *отчаяние* (Kartezjusz 2001: 169).

Центром поля является *горе*, его гипонимами – *боль* и *отчаяние*. В свою очередь, гипонимом к *боли* оказалось *мучительство*, гипонимом к *мучительству* – *томление*. Наконец, лексема *безнадежности* также остается в отношении гипонимии к *отчаянию*. Данную цепочку отношений между лексемами поля иллюстрирует нижеследующая схема:

Горе

↳ Боль

↳ Мучительство

↳ Томление

↳ Отчаяние

↳ Безнадежность

Боль

„Чувство **горя**, нравственное страдание” (БТС).

Боль может характеризовать исполнение музыкального произведения: *чем холоднее, сдержаннее и приглушеннее было начало, тем неподдельней казалась боль в кульминации* [164]; *мудро и спокойно, принимая всю боль и несовершенство мира, шествовала степенная тема Вариаций из 32-й сонаты Бетховена* [250], а также само произведение: *больно вкусное сочинение стоит в его втором отделении* [177]; *в романе главный герой, анализируя вторую часть сонаты – Arietta – подтекстовывает мелодию темы вариаций словами „синь небес, боль любви, дольный луг”* [135]; *сочинения довольно сложного по языку, мировоззренческого, обращающего слушателя к серьезным нравственным проблемам, осмысляемым в трагическом преломлении, с болью, иногда – отчаянием* [547].

Вербализации **боли** включают интересные синестетические метафоры, относящиеся к слуху и вкусу (*слышалась боль, отчаяние и, вместе с тем, надежда и свет* [80]; *одному из них и я охотно похлопал: уж больно смачно играл в финале Фантастической симфонии высокий кларнет* [181]).

Мучительство

Мучение: „мука, страдание, состояние того, кого мучат или кто мучится” (ТСРЯ).

Страдание: „мучение, **боль** физическая или душевная” (ТСРЯ).

Вербализации **мучительства** указывают на разнородность в плане словообразования. Кроме существительного **мучительство** (*Леонхардт церемонно, но отрывисто кланялся и продолжал сладкое мучительство* [175]), нами были отмечены также **мучительность**: **мучительность** высказывания в раннем опусе композитора и уже обретенная высокая меланхолия [246], **вымученность**: в финале Шостакович, следуя бетховенскому завету „от мрака к свету”, написал положенный апофеоз – в котором невооруженным ухом слышна **вымученность** [130], **мучение**: исполнительские версии – о том, что эти и им подобные вещи Шнитке почти исчерпываются эмоциональным содержанием. Неотступным мучением [301].

Мучительство главным образом связано с затруднениями при исполнении музыкальных произведений: непонятно было только, какое отношение к происходящему имели пианист Николай Петров и дирижер Миша Рахлевский с оркестром *Kremlin*, которые на всем протяжении первой части ре-минорного концерта Баха так и не удосужились прислушаться друг к другу, а также к музыке **мучимого** ими шедевра [276]; на первом плане – угнетающее многословие виолончели и рояля, бесконечное словообразование, впечатляющая речь, **мучительные** попытки говорить-говорить [301]; здесь не шла речь о щемящих чувствах и **мучительных** мыслях [571]; одна из лучших мелодий во всей музыкальной литературе, зазвучала в версии Элисо Вирсаладзе в каком-то **мучительно** медленном темпе [572]; оркестр **мучается** с темпами, солист (в фортепианных концертах солировал Николай Луганский) **мучается** с оркестром [416]; когда все **мучительно**, но благополучно разрешается – зал выдыхает напряжение [573]. **Мучительство** может быть также вызвано качеством музыкального сочинения: в Петербурге композиция не прервалась для передышки, агрессивно нападая на слушателя, тираня и **мучая** [517]; он написал **мучительно** грустный цикл „Зимний путь” для самого себя [784].

Томление

Томить: „Физически **мучить**, изнурять, истощать” (ТСРЯ).

Вербализации **томления** можно разделить на несколько групп. В первой группе находятся те, которые относятся к музыке, ее элементам, а также сочинениям:

У Маркиза так и получилось: прозрачная, „серенадная” ласка струнных, (...) нежное лейтмотивное **томление** [162]; ощущение **томительной** напряженности [234]; первая часть с ее чудесными, **томительными** соло прозвучала великолепно [368]; Второй фортепианный концерт Чайковского (незаслуженно оттертый хрестоматийным Первым) окружал праздничными маршами и **томительными** струнными соло [578]; В этот же раз сюита (...) прозвучала как цельная, густая, насыщенная драматизмом и томлением „вокальная симфония” [85]; в культовом *Adagietto* – никакого сюсюканья и саморазрушающего **томления**, никакой „Смерти в Венеции” [579]. Немногочисленные случаи, которые касаются характера сочинения: **томительную** красоту музыки „Китежа” Гергиев умеет чувствовать как никто [46]; начиная с седьмой картины – с номеров „У Лоренцо” и „Интерлюдии” – музыка полна сумеречных теней, **томительного** ожидания и смертного оцепенения [30].

Во вторую группу мы зачислили вербализации, которые отражают реакции слушателей, восприятие ими исполнения: зритель, **утомившись** расшифровкой громоздившихся друг на друга смыслов и символов, имел возможность расслабиться, посмеявшись над забавными в своей прямолинейности деталями [480]; в конце четвертой части ни о каком слуховом **утомлении** речи не идет [580]; дело не просто в длине сочинения, **утомившего** не только слушателей, но и исполнителей, далеко не идеально представивших ораторию [581]; волны кульминаций, **утомляя** повторениями, переставали восприниматься [582].

Следующую группу составляют примеры, в которых **томление** является чертой исполнителя, музыкантов: солировал с неотразимым, хотя и **утомительным**, напором [488]; Понькин чувствовал себя в атмосфере **томлений** и недостижимых восторгов [423]; **утомленные** лица музыкантов не выражали по этому поводу особой радости [583]; сладостный оркестр **томно** истекал благоуханными созвучиями [58]; **томную** вязь родом из Серебряного века исполнил горячий ансамбль в составе Александра Кобрин, Алены Баевой, Аси Соршиной, Тимура Якубова и Евгения Румянцева [266]; это было необычно и **утомительно**; иногда казалось, что подобный редкий стиль Березовский придумал для того, чтобы показать свой главный козырь [343]; в памяти остался английский рожок и заразительное **томление** грешной Маргариты [299].

Самую интересную, последнюю, группу составляют вербализации, которые относятся к творчеству композитора – Рихарда Вагнера:

– **томительные** вагнеровские ходы (**томительные** вагнеровские ходы его гобой

выводит весело и жизнелюбиво [490]),

– **томительно-страстное** вагнеровское звучание (*Иван Фишер безуспешно пытался добиться от оркестра томительно-страстного вагнеровского звучания [69]*),

– **поствагнеровское томление** (*поствагнеровское томление в первой половине сочинения или выпуклые тембровые смелости [508]*).

На основании указанных выше примеров, можно констатировать, что **томление** может характеризовать вагнеровскую музыку. Однако, были также отмечены единичные вербализации данного типа, касающиеся и других композиторов – Гийом де Машо: *Машо одинаково простодушен – повествует ли он о любовном томлении [311]*, и Владимира Ивановича Мартынова: *стоит только музыкантам начать чередовать чувствительные мелодии с томительными паузами, сразу становится ясно – это Мартынов [322]*.

Горе

Примеры, почерпнутые из текстов музыкальной критики, показывают, что **горе** это чувство, чаще всего касающееся музыки или ее элементов, структуры (*Горестная тема кульминационной коды Чайковского не оставила в зале равнодушных [193]; ведут горестный диалог виолончель и труба [447]; интонация горестного вопрошания [14]; с ним сплетаются радостные, торжествующие возгласы Амнерис, горестная мелодия Аиды и Радамеса [757]; с двумя четными „жалобами” их объединяет медитативный характер и горестный настрой [81]; сначала мы двинулись в путь от страдания к радости, потом в обратный – от радости к горю [255]; душераздирающий траурный марш, с мерной, неотступной поступью барабанов и ревушими диссонансами меди, со сложной полифонией сталкивающихся, сходящихся в терпких секундах голосов – словно шибаются друг с другом горюющие матери, ослепшие от горя и слез [30]; с той же горючей смесью нежности и бунтарства прозвучат фантазии на золотые шлягеры советской эстрады [721]), публики (*столько раз публика горевала, когда фаворит терял первое место из-за недоученных сольных концертов, потому что не смел и мечтать о выходе в финал [365]*), однако может также касаться творчества определенных композиторов: *Пуленк, Бородин, Метнер, Сметана, Лютославский, Локшин, Брамс и Ахунов – каждый из них кого-нибудь горестно отпел [344]*.*

Отчаяние

„Состояние крайней безнадежности, упадка духа вследствие **горя**, неприятности” (ТСРЯ).

Отчаяние это чувство, которое прежде всего свойственно исполнению: *В игре плетневского оркестра слышна радость **отчаяния*** [133]; *слишком уж весело, хотя и **отчаянно**, „танцует” кларнет* [575]; *с одной – „Музыка к воображаемому спектаклю” с веселой и **отчаянной** игрой на гребенках, с другой – пронзительное „Посвящение Паганини” для скрипки соло* [576]; *Спиваков ломает прежние навыки оркестра, взамен предлагая локальные средства спасения: **отчаянное** форте, манерная пауза, заметное даже со второго амфитеатра пиццикато контрабасов* [416]; ***отчаянная** экзальтированность в Четвертой Брамса* [512]; *от радости к горю, от веселья к **отчаянию** и снова к веселью* [255]; *Афанасьев поднял руку так высоко, как только мог, показал одно за другим два вступления, затем опустил палочку и с **отчаянной** страстью вонзил ее в воздух в направлении стоящего наизготовку литавриста* [541]; *реальность духа, который был и будет вопрошающим и стойким, сомневающимся и возвышенным, **отчаявшимся** и ищущим успокоения* [о исполнении М. Плетнева] [347]; *до **отчаяния** не доходит, но напряжение сохраняется до конца* [532]; *проступает привычный рельеф с оркестровыми лирическими отступлениями, лихими сольными трюками и кунштюками, чисто барочными заплатами и **отчаянной**, (...) каденцией* [220]; *создавали исключительное напряжение, эдакую вольтову дугу между **отчаянием** и робкой надеждой* [116]; *слышалась боль, **отчаяние** и, вместе с тем, надежда и свет* [80]; *эмоциональный взрыв боли, красоты, **отчаяния**, ярости, зла* [497]; *сочинения довольно сложного по языку, мировоззренческого, обращающего слушателя к серьезным нравственным проблемам, осмысляемым в трагическом преломлении, с болью, иногда – **отчаянием*** [547]. Три последних примера указывают на связь **отчаяния** с болью. К тому же **отчаяние** может сочетаться с весельем [255], надеждой [116], радостью [133], страстью [541], яростью [497].

Испытывание чувства **отчаяния** может указывать на хаос, поиски слаженности: *они **отчаянно** искали слаженности* [577].

Примером, где **отчаяние** свойственно определенному произведению, может послужить: *сам Малер, по воспоминаниям современников, когда исполнял Шестую,*

„дирижировал почти плохо” – как будто сам боялся тех глубин **отчаяния**, в которые ему случилось забраться [444].

Безнадежность

„Полное **отчаяние**, отсутствие всяких надежд” (ТСРЯ).

Как показали подобранные примеры, вербализации чувства **безнадежности** сочетаются, с одной стороны, со смертью, концом, трагизмом (он проявлялся не только в **безнадежной** статике второй части *Moderato*, но и поразительным образом – сквозь светлый облик финала [239]; такого (...) ясного по форме исполнения живьем просто не приходилось слышать. Здесь они стали не долгим обрамлением ударных эпизодов, как бывает, а центральным сообщением цикла – трагическим, **безнадежным** (...) посланием [240]; Шестая получилась у Гергиева жесткой, конвульсивной, резко обозначающей все рельефы – от призрачного, вальсового „гона” и „похоронных” медных хоралов до **безнадежной** концовки с растянувшимся в бесконечность последним звуком [210]), с другой – с просветлением, сиянием, катарсисом (тут же – словно не связанные между собой медленные гармонии в *Ариетте* – распавшиеся, как в смерти, траур и нежность, **безнадежность** и тоска, пронзительные до боли крещендо и неожиданно – просветление, сияние, катарсис [241]) и даже надеждой (XX век, каким мы его плохо знаем, с музыкой **безнадежности** и надежд оказался новой ценностью и новым художественным сообщением [242]).

8. Поле удовольствия

Лексико-семантическое поле удовольствия составляют следующие лексемы: *удовольствие*, которое рассматривается как гипероним поля, а также *драйв*, *наслаждение*, *нега*, *приятность* и *счастье*, которые являются гипонимами к нему.

Удовольствие Аристотель (Аристотель, электронный источник) зачисляет к категории блага. К нему все живое стремится в силу своей природы. Оно связано с *приятностью*, так как то, что *приятное* доставляет *удовольствие*. Следовательно, также *приятность* связывается им с желанием, стремлением. Вещами *приятными* называет те, с которыми человек сжился и к чему привык. То, что человек делает сам собой, кажется *приятным*, и это благо. Аристотель констатирует, что наиболее *счастливым* человеком является тот, кто обладает благами, находящимися в нем самом

и вне его. Философ замечает, что для большинства людей самые важные вещи, к которым они стремятся, это здоровье и *удовольствие*. Аристотель определяет *удовольствие* как некоторое движение души и как быстрое и осязаемое водворение ее в ее естественное состояние. Данное чувство Стагирит связывает с желанием, радостью, любовью, надеждой, а также с мстостью, гневом, оскорблением. В свою очередь, *наслаждение*, которое в *Риторике* рассматривается главным образом по отношению к телесным удовольствиям, понимается им как испытание известного впечатления. Аристотель связывает это чувство также с чувством любви и горести („и в горестях и в слезах есть также известного рода наслаждение“) (Аристотель, электронный источник).

На страницах *Исповеди счастье* связывается со спокойствием, радостью, а также надеждой: „один счастлив тогда, когда уже живет счастливой жизнью, другие счастливы надеждой на нее“ (Св. Августин, электронный источник). О *наслаждении* Августин Блаженный пишет, прибегая к механизму метафоры, относящейся к еде, что „человек не будет наслаждаться едой и питьем, если не перестрадает от голода и жажды“ (Св. Августин, электронный источник).

Эразм Роттердамский отмечает: *удовольствие (voluptas)* – приманка зла (Эразм Роттердамский, электронный источник).

Ссылаясь на фелицитологические замечания Владислава Татаркевича, *счастье* понимается как

прочная, полная и обоснованная удовлетворенность жизнью. Или: счастьем является жизнь, которая дает прочную, полную и обоснованную удовлетворенность. Существуют два определения счастья, так как это явление двустороннее. Строго говоря, первое предложение является дефиницией ощущения счастья, в то время как второе – дефиницией счастливой жизни, однако одно с другим сопряжены (Tatarkiewicz 2005: 40; перевод: М. Д.).

Анна Вежбицка ссылается на определения *счастья*, данные Эрихом Фроммом („счастье – это мерило совершенства в искусстве жизни; счастье – это величайшее достижение человека“) (Wierzbicka 1971: 227; перевод: М. Д.), Блезом Паскалем („несмотря на всю горестность своего удела, человек хочет быть счастливым, во что бы то ни стало, он просто не может этого не хотеть, но как добиться счастья?“) (Wierzbicka 1971: 226; перевод: М. Д.), Людвигом Витгенштейном („счастливая жизнь

является, кажется, оправданной сама по себе, она кажется единственной правильной жизнью”) (Wierzbicka 1971: 227; перевод: М. Д.). Исследовательница предлагает собственную экспликацию *счастья* как того, чего все желают (Wierzbicka 1971: 226–228).

Удовольствие

↳ Драйв

↳ Наслаждение

↳ Нега

↳ Приятность

↳ Счастье

Драйв

„Определенное приподнятое, специфическое психологическое состояние, **удовольствие**; удовлетворение от чего-л., сильная эмоция, а также то, что создает это состояние, дает это удовлетворение, эмоцию и т. п.” (СРА).

Имеющее английское происхождение слово **драйв** является определением чувства, типичного для исполнений (*формально вроде все на месте, а не хватило чего-то. Во Второй – куража и бешеного драйва* [164]; *первый мотив, из которого прорастает вся музыкальная ткань концерта, был сыгран без необходимого жестокого драйва и экспрессии* [354]; *драйв в этот вечер у коллектива Большого был нешуточный, что радует* [513]; *у Митиаки Уэно было больше эмоционального накала и драйва, позволившего проникнуться идеей и образным смыслом современной музыки* [95]). **Драйв** может, однако, касаться также композиторского стиля: *Стремительный ход, пружина действия, драйв, удержание внимания – этим Кобекин владеет мастерски* [785].

Наслаждение

„Высшая степень **удовольствия**” (НСРЯ).

Наслаждение представляется одной из целей музыки. Как показали вербализации, почерпнутые из исследовательского материала, **наслаждаться** можно определенными инструментами или ансамблем: *мы же наслаждались не музыкой,*

а превосходным гобоем Огринчука, фаготом Бюль-Бюля и их идеальным с Гориболем ансамблем [191], музыкальной роскошью: слушатель и маэстро **наслаждаются** „музыкальной роскошью”, сокровищами стиля [368], полнотой бытия: публики веселой и заводной, способной искренне радоваться и **наслаждаться** полнотой бытия [547].

Наслаждение определяется как бесстыдное: *бесстыдным наслаждением красотой симфонической ткани и радостной оркестровой виртуозностью* [584], видимое: *исполнено Гергиевым и его оркестром с блеском и видимым наслаждением* [585], истинное: *Слушать музыку в концертных и театральных залах с великолепной акустикой – это истинное наслаждение* [786], чистое: *второе же отделение было дано слушателям для чистого наслаждения* [23], эстетическое: *исполнительство – не самовыражение, а род знаточества. Которое и самим книжникам, и широкой публике доставляет эстетическое наслаждение* [436].

Нега

„Полное довольство, удовлетворение желаний, прихотей и т. п.” (МАС).

Довольство: „Чувство **удовольствия**, внутреннего удовлетворения” (БТС).

Нега как реакция на исполнение выражается следующим образом: *многое в его игре восхищает: нежный, серебристый звук, который снимает он, как драгоценность, с кончиков клавиш „Фаццоли”; легкий, блестящий пианизм; чарующая музыкальность; магия; сладостная нега* [439]; *наибольшее впечатление в исполнении Люки произвел раздел Allegro Moderato, заполнивший зал упоительной негой виолончельного соло* [198]; *в результате Ноктюрн их „патрона” Бородина прозвучал без истинной неги и восторженности* [185]; *потешные сольные пассажи, бесподобное треньканье банджо, оптимистический напор и непомерная нега* [787]; *здесь не шла речь о щемящих чувствах и мучительных мыслях. Скорее о сугубой неге оркестрового и фортепианного дыхания* [571]. **Нега** сочетается с такими чувствами, как восторженность [185], восхищение [439], впечатление [198], нежность [439]. Следует отметить употребление критиком метафорического выражения „островок неги” (*Adagio* показалось неким островком покоя и неги [99]).

Приятность

„То, что кажется приятным; **удовольствие**” (НСРЯ).

Вербализации, связанные с **приятностью**, чаще всего касаются игры (*нынешний*

Баршай благороден, **приятен** и скучен [406]; кроме того, ее **приятно** и весело играть [587]; пространственно „другая” атрибуция искусства (...) придает событию известное изящество и страшно **приятную** свободу [530]), музыки (его непоставленный голос придавал музыке **приятный** колорит сумасшедшинки [12]; музыку – знакомую и **приятную**, энергичную или чувственную [398]), произведений (чуть легковесная, но **приятно** звучащая обработка Александром Чайковским соответствующего квартета Шостаковича [586]). Из вышеперечисленных предложений вытекает, что чувство **приятности** может ощущаться параллельно с веселостью [587], скукой [406], сумасшествием [12], чувственностью [398].

Счастье

„Состояние высшей **удовлетворенности** жизнью, чувство глубокого **довольства** и радости, испытываемое кем-л.” (МАС).

Вербализации **счастья** характеризуются разнообразием, так как **счастье** может пониматься, с одной стороны, как ценность, благо, с другой – как чувство. Оно сопровождает творца и исполнителя (*пустота заполняется **счастьем** свободного музицирования* [593]; *Плетнев (сняв груз руководства?) – улыбчив, свободен, раскован и **счастлив*** [594]; *грусть одиночества заслоняется **счастьем** творчества* [555]; *по окончании биса Стравинский говорит публике: „Вы не можете себе поверить, как я сегодня **счастлив!**”* [595]), коллектив (об оркестре: *El Sistema – социальный проект с кортасаровскими ассоциациями в названии, как коллективное **счастье**, располагающееся между режимом и искусством* [72]) и, главным образом, слушателей (*окации гремели **счастьем*** [262]; ***счастливые**, усталые, довольные лица* [596]; *судя по **счастливым** лицам и бурным овациям, строгие души посетителей „Альтернативы” отнюдь не глухи к музыке подобного рода* [402]; *оркестранты, слушатели и рецензенты покидают зал с примерно одинаковыми **счастливыми** улыбками* [300]; *струнные долгое время вели еле слышную мелодию, пока к ним не присоединился столь же еле слышный литаврист, захотелось **счастливо** вздохнуть* [299]; *нет радости узнавания, но есть **счастье** утонуть в непознанном* [248]; *не сойдя с тропы, не задев огромной стопой маргариток в бордюре, подпрыгиваешь, как шарик, взлетая в воздух от **счастья*** [571]; *смутные воспоминания о блаженных временах площадного единения, о всеобщем анонимном творчестве тихо вползали в усталую **счастливую** душу* [524]).

К тому же, **счастье** может характеризовать произведение: *кантаты на стихи французского поэта-сюрреалиста Рене Шара о чувственной любви, счастье, одиночестве* [105]; *ощущение счастья, внушенного неисчерпаемой в своем разнообразии природой, – основная эмоция этого незаурядного опуса* [597], или исполнение: *Выступление Майю Кишима – один из счастливых моментов конкурса* [598]; *между тем в любопытную дуэль Вторых симфоний Чайковского и Брамса (сразу отметим, это была дуэль „счастливых”)* [38]; *музыка Антона фон Веберна наполнилась дыханием счастья* [562].

Счастье сочетается с восторгом, воодушевлением и радостью (*высшую степень восторга, воодушевления, радости и счастья* [205]), сарказмом (*сарказм, в нем много счастья, солнца и радости: в этой музыке он пытается уйти от тяжелых чувств и раздумий* [20]), честью (*быть здесь и выступать на сцене Большого зала консерватории – большая честь и счастье для меня* [292]), а также недоумением (*ощущение счастья, смешанное с недоумением* [599]), усталостью (*счастливые, усталые, довольные лица* [596]), любовью [105].

Удовольствие

Исследовательский материал показал, что **удовольствие** может проявляться, с одной стороны, как чувство музыкантов от исполняемой музыки, с другой – как чувство, свойственное публике. В первую группу можно зачислить следующие примеры: *удовольствие и любовь, с которыми играет Пиациолу Кремерата* [75]; *удовольствие исполнителей было главной задачей автора* [191]; *один из скрипачей спародировал жест маэстро, к удовольствию музыкантов и восторгу присутствующей студенческой братии* [384]; *оркестровые пьесы Джорджа Гершвина и Кола Портера, Фредерика Лоу и Конрада Залингера игрались британским оркестром с невероятным энтузиазмом и нескрываемым удовольствием* [116]; *оркестр изобразил с не меньшим качеством и удовольствием* [605]; *играть будет Российский национальный оркестр, что обещает качество и удовольствие* [606] (два последних примера указывают на сочетание **удовольствия** с высоким качеством исполнения); *доставляет ему невероятное удовольствие, и что интерпретировать венских классиков он будет в контексте картеровского авангарда* [4]; *поиграть ради собственного удовольствия* [607]; *маэстро дирижировал легко, без всякого напряжения, испытывая явное удовольствие* [299]; *очевидным удовольствием*

от каждого поворота фортепианной линии [614]; маэстро дирижировал легко, без всякого напряжения, испытывая явное **удовольствие** [615]; играть с Фазилем – одно из самых больших **удовольствий** в моей жизни [428].

Вторую группу составляют следующие вербализации: публика знает, что от тех концертов гарантированно получишь **удовольствие** [608]; получить большое **удовольствие** от путешествия в эстетические пространства, расположенные где-то между Роденом и Равелем [609]; избранный формат – вечер аранжировок, балансируя между запросами широкой публики и повышенными ожиданиями продвинутой аудитории, в конце концов **удовлетворил** всех [610]; я получаю от вашей музыки физиологическое **удовольствие** [330]; зато самые упорные получают **удовольствие** от того, что, не пожалев времени и сил, все-таки вкусили плодов, разбросанных по разным программам так, чтобы до них никто не добрался [611]; публика в зале с **удовольствием** включалась [612]; публика была расположена находить **удовольствие** и повод для смеха [134]; играть будет Российский национальный оркестр, что обещает качество и **удовольствие** [606]; качество звука, его разнообразие и сбалансированность доставляли **удовольствие** [613].

Удовольствие может ощущаться параллельно с такими чувствами, как восторг [384], любовь [75], ожидание [610], энтузиазм [116].

9. Поле симпатии

В данную группу нами зачислены вербализации *доброжелательности, любви, пристрастия, теплоты и симпатии*.

В *Риторике*, особенно в четвертой главе, Аристотель (Аристотель, электронный источник) много места посвящает *любви*, причем рассматривает ее глагольную форму – *любить*. Так, по его мнению, „любить значит желать кому-нибудь того, что считаем благом, ради этого человека, не ради самого себя” (Аристотель, электронный источник). Стагирит перечисляет подробно черты, которыми обладают те, которых мы *любим*. Например, по его мнению, мы *любим* тех, кто оказал нам благодеяние, *любим* также друзей наших друзей и тех, кто *любит* людей, *любимых* нами. С другой стороны, мы *любим* и также людей, враждебно относящихся к тем, кому мы враги, и ненавидящих тех, кого мы ненавидим. Люди, готовые оказать помощь по отношению к деньгам или в случае безопасности и люди скромные, спокойные,

незлопамятные тоже достойны, по мнению философа, *любви*. Таким образом, можно предположить, что Аристотель замечает схожесть любви и дружбы, и в некоторых случаях они понимаются им как одно и то же (Аристотель, электронный источник).

Августин (Св. Августин, электронный источник) рассматривает *любовь* то ли как направленную от человека к Богу, то ли как направленную от Бога к человеку. Данное чувство в *Исповеди* сочетается с тоской, состраданием, печалью. Философ замечает, что бывает скорбь, заслуживающая одобрения, однако, нет ни одной, заслуживающей *любви*.

Эрих Фромм (Wierzbicka 1971: 85) противопоставляет *любовь* влюбленности, которую понимает как произвольное „впадение в любовь” (ср. с английским языком: *fall in love*). Зрелую *любовь* можно сравнить с крепким „стоянием на ногах”. Анна Вежбицка зачисляет *любовь* к „теплым чувствам”, предлагая экспликацию, где *любить* – это желание причинить благо другому человеку (Wierzbicka 1971: 94).

Стоит привести также слова Апостола Павла:

Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится.

Заканчивая этот гимн *любви*, Св. Павел подчеркивает: „А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше” (Новый Завет, 1-е Коринфянам 13: 13). В другом послании, Апостол называет *любовь* совокупностью совершенства: „Более же всего облекитесь в любовь, которая есть совокупность совершенства” (Новый Завет, К Колоссянам 3: 14).

На страницах Нового Завета *любовь* противопоставляется страху – там, где обнаруживается страх, нет места для настоящей любви: „В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви” (Новый Завет, 1-е Иоанна 4: 18).

Центром поля считается *симпатия*. Лексемы *доброжелательность*, *любовь* и *пристрастие*, оставаясь в отношении когипонимии друг к другу, являются

гипонимами к лексеме *симпатия*. *Теплота*, в свою очередь, рассматривается как гипоним к *любви*. Данные отношения указывает схема:

Симпатия

↳ Доброжелательность

↳ Любовь

↳ Теплота

↳ Пристрастие

Доброжелательность

Доброжелательный: „проявляющий дружеское расположение, участие к окружающим” (НСРЯ).

Дружеский: „проникнутый **симпатией**, расположением к кому-н.” (СРЯО).

Чувство **доброжелательности** связано с расположением слушателей к исполнению, что отражают словосочетания с глаголом *слушать*: *слушать доброжелательно* (*публика слушает внимательно, доброжелательно и чистосердечно* [283]; *слушали серьезно и доброжелательно, но лишь однажды, после этюда Листа „Блуждающие огни”, зал разразился произвольной овацией* [343]).

Любовь

„Чувство расположения, **симпатии** к кому-л.” (МАС).

Объектом **любви** в нашем материале чаще всего была музыка или ее элементы (*в каждой его ноте слышна неистовая, безграничная, иррациональная любовь к музыке* [293]; *уже не говорю о любви к музыке* [294]; *тщательно и любовно всю эту горячую мечтательную мешанину озвучил Плетнев* [204]; *по эстетскому любованию звуком и сонористическому роскошеству, коему Булез отнюдь не чужд, музыка Булеза несомненно и отчетливо французская* [58]; *„Тринадцатью цветами заходящего солнца” французского спектралиста Тристана Мюрая, где нет предчувствия смерти, а только холодное любование красотой обертонов* [165]; *медленные поэтические эпизоды в средних частях звучали как версии одного и того же зазубренного объяснения в любви* [295]; *возможно, отсюда – любовь к пространственным решениям, немислимая точность в построении сложнейших акустических объемов* [296]; *композитора, британца Ральфа Воан-Уильямса, с его пристрастием к мелодическим формулам и любви к мотивам народной английской музыки* [113];

оба реквиема объединяет отсутствие в них страха смерти – наоборот, здесь царит настроение просветленности, добра и любви [297]).

В рецензиях были также отмечены примеры вербализаций **любви** как чувства публики к композитору (*зал чувствует, кто из авторов его любит* [298]; *при жизни Берлиозу больше везло с публикой в России, нежели во Франции, да и сегодня, когда классика чтут везде, наша любовь к нему не остыла* [615]; *русская симфоническая публика, считается, твердо уважает Шостаковича, не питает особых чувств к Скрябину и очень любит Равеля* [300]; *Чтобы любить Чайковского, надо быть старомодным человеком* [209]), чувства публики, оркестра и даже спонсоров к дирижеру (*в Мюнхене петербургский дирижер чрезвычайно популярен. Его любит оркестр, любит публика, любят спонсоры* [270]) или отношения публики к композиции (*публика, влюбленная в лучистый артистизм Первой виолончельной сонаты* [301]).

Два примера содержат сочетание „гимн **любви**”, касающееся определенного произведения: *Шестая* [Малера] – *это гимн любви, гимн – огромный по музыке, звучный, по-театральному широкий* [107]; *Адажио из „Щелкунчика” – гимн любви и красоте человеческой жизни* [302]. Композитором, который больше всех связывается с **любовью**, оказывается Петр Ильич Чайковский (кроме приведенного в последнем предложении примера, отмечены также следующие: *чтобы любить Чайковского, надо быть старомодным человеком* [209]; *в музыке Чайковского столько чувства, любви, благодати* [303]; *В игре представителей азиатского региона чувствуется юношеский романтизм, широта чувств, особая любовь к Чайковскому и смелость в обращении с громкими звучностями* [304]). **Любовь** проявляется также в качестве внутреннего состояния композитора: *излюбленная Гурецким и известная во всем христианском мире символика Богородицы* [305].

Любовь к музыке, испытываемая исполнителями отмечена в следующих примерах: *такие ценности, как чистота душевного строя, полнота чувств, любовь к миру и красота страдания, – все это обрело конкретное физическое наполнение* [93]; *его „Дон Кихот”, прощаясь с нами, любил и умирал, пуская слезы умиления* [306]; *баварские музыканты, похоже, и впрямь любят музыку* [270]; *трагедийность уступает место светлым земным воспоминаниям о любви* [307].

В исследовательском материале **любовь** сочетается с:

– болью: *Боль любви, утрата страстей воспринимается мужественно в среднем разделе* [309],

– горечью: *пронзительная горечь, тихая любовь, слышащиеся в каждой ноте, – все оказывается post mortem* [132],

– доброжелательностью: *портрет персонажей „Карнавала” сделан с любовью и доброжелательностью* [156],

– искренностью: *с трогательным до глубины души, пусть пока по возрасту юношеским, но пламенно искренним чувством, чистой любовью к исполняемой музыке* [25],

– мезтью, гневом и ревностью: *псевдо-античных страстей повествующей о вечных человеческих безумствах – любви, мести, гнелу и ревности* [308],

– нежностью, иронией, печалью: *сумасшедшей любви всего мира к нежной, веселой, трагической, ироничной и печальной клезмерской музыке* [264],

– порывистостью: *Немного не хватило в исполнении эмоциональной полноты, плавного, широкого дыхания мелодий, романтической порывистости любовных сцен* [30],

– томлением: *Машо одинаково простодушен – повествует ли он о любовном томлении* [311],

– тоской: *выжимая из сердца своими монотонными ритмами чарующую смесь тоски и любви, бандонеон (...) повествует о страстях Марии* [310],

– трогательностью: *исполнил его с трогательной любовью* [160],

– удовольствием: *удовольствие и любовь, с которыми играет Пиаццолу Kremerata* [75],

– чувственностью, счастьем и одиночеством: *пять частей кантаты на стихи французского поэта-сюрреалиста Рене Шара о чувственной любви, счастье, одиночестве* [105].

Любовь определяется как искренняя: *Счастлив композитор, которого исполнители хотят играть не по службе, а из искренней любви* [313], неизменная: *неизменная любовь к искусству и азарт, нарастающий от тура к туру* [304], неразделенная: *их 24 – в каждой из 24 тональностей, и каждую о неразделенной любви* [312], а также неистовая, безграничная, иррациональная: *что бы Дебарг не играл, в каждой его ноте слышна неистовая, безграничная, иррациональная любовь к музыке* [293], сумасшедшая [264], тихая [132].

Тепло

Теплота: (перен.) „Доброе, сердечное, отзывчивое отношение к кому-, чему-н., способность к такому отношению” (ТСРЯ).

Сердечный: (5 знач.): „Возлюбленный (возлюбленная), **любимый** человек” (ТСРЯ).

Чувство **теплоты** (**тепла**), во-первых, касается отношения слушателя к исполнителю, во-вторых, относится к самому исполнению, в-третьих – к характеру произведения, свойственному автору. К первой группе принадлежат такие выражения, как „встречать **тепло**” (*публика с каждым новым номером встречала музыкантов все более тепло и восторженно, а барокко явно больше не испугает никого из присутствовавших в зал [395]*), „принимать **тепло**” (*публика принимала выступление очень тепло и с энтузиазмом [600]*), „аплодировать **тепло**” (*аплодировали серьезно, тепло, благодарно и понимая чему [601]*), „провождать **тепло**” (*оба раза Большой зал Московской консерватории заполняла публика, встречавшая и провожавшая его сердечно и тепло [602]*), „**теплота** в восприятии” (*чувствуется особая **теплота** и чуткость в восприятии искусства [395]*) и „**теплый** отклик” (*в более **теплом** отклике сочинения мэтров музыки неслышимой, почти даже „невидимой” (Томас Манн) для своего бытования не нуждаются [603]*).

Вторая группа охватывает следующие примеры: „**теплая** манера” (*манера Муттер, порой надменная, здесь была **теплой** и проникновенной без внешней чувствительности [88]*), „**теплота** интонирования” (***теплота** интонирования, эмоциональная раскрытость и больший диапазон допустимых контрастов [604]*), „**теплота** исполнения” (***Теплота** исполнения московского Ансамбля современной музыки отличала его стиль от прекрасных западных интерпретаций [158]*).

Три примера касаются характера музыки определенного композитора: по отношению к музыке Георгия Васильевича Свиридова: *главное же – все это согрето огромным душевным **теплом** (...). Это – Свиридов [7]*); о музыке Валентина Васильевича Сильвестрова: *странная комбинация индивидуализма и увлеченности прошлым, приватности и космизма, **теплой** искренности и бескомпромиссного эстетства делает сильвестровский стиль уникальным [132]*, а также: *его музыка лишена просветленности творений Малера или Берга и даже слабой надежды, которая всегда **теплилась** у Шостаковича [495]* (о творчестве Альфреда Шнитке).

Пристрастие

„Сильная склонность, влечение к чему-л.” (МАС).

Склонность: „**симпатия** к кому-л., граничащая с чувством любви” (МАС).

Вербализации чувства **пристрастия** обнаруживают конструкцию с предлогом „к” (*заслушаешься и Квинтетом редкого для России композитора, британца Ральфа Воан-Уильямса, с его **пристрастием** к мелодическим формулам и любви к мотивам народной английской музыки [162]; Зная **пристрастие** Гергиева к оглушительным звучностям, можно было заранее предполагать, каким получится „Прометей” [359]). К тому же, **пристрастие** может восприниматься как черта, свойственная дирижерам (в последнем примере: **пристрастие** Гергиева к оглушительным звучностям, а также: звучание выдавало **пристрастие** дирижера к родной струнной группе [360]).*

Симпатия

Как вытекает из нижеприведенных отрывков рецензий, **симпатия** может обозначать расположение слушателей к исполнителям музыкальных произведений (*подменой выглядел и австрийский „Мотус-квартет”. Он был ужасно **симпатичен**, но играл словно бы от имени культового квартета „Кронос” [225]; Третий, написанный Алексеем Наджаровым квартет снискал наибольшую симпатию публики [314]), или определять характер музыки: музыка Ольги Шайдуллиной „Полиграф” простодушно, но **симпатично** рассказывала [315].*

10. Поле спокойствия

Лексико-семантическое поле спокойствия составляют вербализации *равнодушия, спокойствия, хладнокровия, холода.*

Состояние *спокойствия* Аристотель (Аристотель, электронный источник) связывает с присутствием какого-нибудь блага. *Равнодушного* человека противопоставляет стремящемуся и надеющемуся на что-нибудь. Философ рассматривает *холод* в свете риторики, обсуждая *холодность* стиля, однако, в одном случае *холодность* трактуется им как состояние человека. По мнению Аристотеля, „человека осторожного нужно принимать за холодного и коварного” (Аристотель, электронный источник).

В свою очередь, Августин Блаженный (Св. Августин, электронный источник) сочетает *спокойствие* со счастьем, а *холод* с мраком.

Иисус Христос призывает ищущих *спокойствия* словами „Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас” (От Матфея 11: 28).

Согласие на происходящее, акцептация действительности, ее утверждение – это дефиниция *спокойствия* Анны Вежбицкой. Исследовательница предлагает экспликацию, где быть *спокойным* значит „чувствовать себя так, как чувствует себя человек, не отвергающий фактов” (Wierzbicka 1971: 47; перевод: М. Д.).

Гиперонимом поля является *спокойствие*, следовательно *равнодушие* и *хладнокровие* рассматриваются как его когипонимы. *Холод* остается в отношении гипонимии к *равнодушию*.

Спокойствие

↳Равнодушие

↳Холод

↳Хладнокровие

Спокойствие

Спокойствие может являться чертой произведения, может также касаться игры. К первому типу вербализаций можно отнести следующие примеры: *мудро и спокойно, принимая всю боль и несовершенство мира, шествовала степенная тема Вариаций из 32-й сонаты Бетховена* [250]; *исполнены с умело дозированным нарастанием градуса эмоций – от спокойного, куртуазного тона повествования „Мадригала” к триумфально-яростному „Танцу рыцарей”* [111]; *спокойные части Сонаты Франка и бисы, тогда как Франк в демонической части с октавами был хил, Бах скучен, а Рихард Штраус страдал от неточности и несвободы* [488]; *картина спасительного восшествия души в чертоги вечности уже не дарила успокоения, а воспринималась как продолжение незаслуженных земных экзекуций* [230].

Вторую группу вербализаций составляют примеры: *Третьяков играл усердно и спокойно* [103]; *естественная, органично-спокойная концентрация* [207]; *уверенное, уравновешенное, почти по-домашнему спокойное музицирование* [237]; *терпкая краска безвибрatного звука, сдержанно импозантная фразировка, шершавая текстура, успокоенная динамика* [167]; *солистам было с ним комфортно и спокойно* [588]; *спокойные, ясные фразы были слышны в дальних концах зала* [31]; *замирал ли он*

на бестелесных верхних звуках или выпевал плачущие колоратуры, был ли обстоятельно **спокоен** или взрывался гневом [589]; все происходящее в удивительной прокофьевской музыкальной драме, (...) становилось внятными, подробным, тщательным и даже чуть странно **спокойным** [239].

Спокойствие может, однако, проявляться как черта музыкального мероприятия: в Большом зале консерватории атмосфера была более **спокойной** [292].

Интересными показались случаи, в которых **спокойствие** метафорически определяет музыку-жидкость: музыка полилась **спокойно** и плавно, полноводно [591]; музыка потекла **спокойно**, без высокого напряжения [354]. **Спокойствие** обнаруживает сходство также с чем-то глубоким: в глубине души Соколов сохранял нерушимое **спокойствие** и концентрацию обретшего просветление йогина [590]; навеянным Янсонсом рассудительным, надолго поглощенным каждой фразой, каждым сдвигом формы глубоким **спокойствием** [38].

В нашем материале **спокойствие** сочетается с равнодушием: сочетание высокого класса с некоторым равнодушием и **самоуспокоенностью** [275], раздражением: в пьесе, несомненно, присутствует элемент медитативности. Ощущение двойственное: раздражающее и **успокаивающее**. То есть сама идея постоянно повторяющегося чего-то и раздражает, и **успокаивает** сразу [592].

Хладнокровие

„**Спокойное** состояние, при котором сохраняется выдержка и ясность мысли” (НСРЯ).

Хладнокровие, понимаемое как контроль дирижера над исполнением, зафиксировано в следующих предложениях: *даже в самых лихо закрученных эпизодах ощущаются хладнокровие и полный контроль дирижера над всей звучащей массой, выстроенной вплоть до каждого подголоска* [85]; *опытные дирижеры, прекрасно работающие с оркестром, участники многих международных конкурсов Акочелла и Тераока продемонстрировали хорошую школу, хладнокровие в критических ситуациях* [815].

Равнодушие

„**Спокойное**, ровное состояние духа; невозмутимость, бесстрастность” (НСРЯ).

Как показали примеры, почерпнутые из исследуемых рецензий, чувство **равнодушия** свойственно, с одной стороны, исполнителям, с другой – слушателям.

При этом, исполнитель может быть **равнодушен** к публике (*всегда нахмуренный, к роялю идет как на заклатие, относится к публике если без презрения, то уж точно с равнодушием, а ко всему современному – и вовсе с плохо скрываемой брезгливостью* [251]; *он казался чуть **равнодушным** – и разделил вторую премию с Джорджем Ли, покорившим непосредственной радостью музицирования* [279]; *сочетание высокого класса с некоторым **равнодушием** и самоуспокоенностью* [275]; *Квартет имени Бородина, на теле которого, похоже, практически зарубцевались раны, являл прежнее **равнодушное** совершенство в обновленном составе* [276]), или к исполняемой музыке и тексту (*его сугубо личные отношения с партитурой сказывались в импульсивности жестов, чаще оставлявшей исполнителей **равнодушными*** [277]; *Первая симфония Малера – партитура, заслуживающего тончайшего и проникновенного исполнения, какого ни оркестр с фальшивящими валторнами, ни маэстро с **благодушно-равнодушным** дирижированием наизусть на этот раз не предъявили* [278]; *оркестр играл вяло и **равнодушно*** [280]).

Немногочисленны примеры отсутствия **равнодушия** касаются зрителей (*участники ансамбля играют с таким восторгом и так экспрессивно, оставаясь при этом целиком в рамках сухого и неэмоционального аутентичного стиля, что в зале не остается ни одного **равнодушного** зрителя* [281]; *благопристойная публика, захваченная врасплох с первых рыданий еврейской скрипки, не смогла остаться **равнодушной** и, точно по Бабелю, „плакала и смеялась”* [282]).

Холод

(перен.) „Полное **равнодушие**, безразличие, бесстрастное отношение к кому-, чему-л.” (МАС).

Холод, холодность в музыке часто понимается как отсутствие эмоций и сфокусирование на технической стороне произведения, его моторике, что иллюстрируют следующие словосочетания: *Дмитрий Хворостовский с его благоприобретенным европеизмом, **холодной** респектабельностью и по звонку включающейся страстностью* [328]; *здесь не было и этого – все та же **холодная** аккуратность, убивающая дух музыки* [329]; *какими опусы эти предстали у Плетнева (и щемящие стояния на одном аккорде у Черепнина, и гордый шаг от Вагнера к знаменному роспеву у Лядова в „Апокалипсисе”), звучали **холодно** и расчетливо* [83]; *рафинированная ирония и жутковатый **холод** моторики* [22]; *чем **холоднее**,*

*сдержаннее и приглаженнее было начало, тем неподдельней казалась боль в кульминации. И тем более пугающим оказалось соло флейты [164]; понимаю меломанов и даже музыкантов, которым вы кажется **холодным** и рассудочным, аэмоциональным, механистичным [330]; **холодная** и расчетливая манера его исполнения [331]; неожиданная **холодность** и отстраненность музицирования [102]; драматичная симфония стала **прохладнее**, длиннее и печальнее [167]; некоторая **холодность**, сквозившая в интерпретации Рубикиса, искупалась безусловным мастерством [161]; аккомпанемент был из рук вон плох – а Репин казался всего лишь **холодным** и безразличным профессионалом [332]; дирижер был ровно таким, каким публика привыкла его видеть, – строгим и хмурым, внешне **холодным** [333].*

Холод, однако, может также касаться музыки, ощущения, которое она вызывает: *в третьей части чувствовался нематериальный **холодок** [163]; напомнить о ноктюрнах или мазурках Шопена невозмутимой мерностью аккомпанемента и прихотливостью мелодии, **прохладной** и терпкой в своей модальности [134]; нет предчувствия смерти, а только **холодное** любование красотой обертонов [165]; **холодная** и отстраненная музыкальная ткань „Молотка без мастера” [68]; **холодная**, как бы „разреженная” музыка Мессы [Стравинского] [162]; другого Чайковского – насквозь искусственного, ослепительно **холодного** и яростного [133]; Чайковский, в котором трогает не лирика, а **холодное** отчаяние финалов [168].*

Наконец, **холод** может также обозначать отношение публики к исполнению: *публика и критика приняла концерт **холодно** [99]; музыка (...) была воспринята в Москве довольно **прохладно** [334]; **прохладной** к оркестровому Скрябину московской публике [335].*

11. Поле тоски

Поле тоски составили вербализации *заупокойности, меланхолии, тоски*. Августин Блаженный (Св. Августин, электронный источник) замечает, что *тоска* может сочетаться с беспокойством, любовью, стыдом и и радостью.

Авторы Нового Завета заявляют, что Иисус Христос испытывал *тоску* и скорбь в Гефсимании: „И, взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать” (Новый Завет, От Матфея 26: 37).

Так как *тоска* рассматривается доминантой поля, остальные лексемы являются ее гипонимами.

Тоска

↳ Заупокойность

↳ Меланхолия

Тоска

Вербализации **тоски** показали, что это чувство может быть характеристической чертой инструмента или его звучания (*лира тоскливо звучит из темноты* [86]; *в медленной Сонате К.208 слышался тоскливый армянский дудук* [131]; *выжимая из сердца своими монотонными ритмами чарующую смесь тоски и любви, бандонеон (на нем когда-то играл сам автор) – как рассказчик в Пассионах Баха – повествует о страстях*) [310]. **Тоска** определяет также характер сочинения (*стук ксилофона в бессонном Adagio, полном тоски, самоистязания и ожидания* [130]; *тоскливо-созерцательные „Равнины” латыша Петериса Вакса (почти от первого лица в ансамбле лидировала виолончелистка Кристина Блаумане)* [344]; *в Ариетте – распахнувшаяся безнадежность и тоска* [241]; *Полина Осетинская солировала с оркестром, сыграв грустную до тоски медленную часть из соль-мажорного Фортепианного концерта* [345]; *в тищенковском Аду страшно, а в Чистилище тоскливо* [346]), или манеру игры (*в игре Шиффа цемящая тоска* [267]; *отчего эти растерянность и смятенность, призрачная хрупкость красоты и тоска – в Чайковском?* [347]; *тенор Лука отправляется в тоскливый зимний путь (как тут не подумать о Шуберте?)* [348]).

Два примера связывают **тоску** с еврейской музыкой: *Десятников питался из множества ручейков. Одни лились в него сами – как Шостакович с капитаном Лебядкиным и тоскливой еврейской лирикой* [219]; *в замечательных песнях без слов Мендельсона-Бартольди. Это – еврейская грусть, еврейская тоска* [350].

В одном случае **тоска** характеризует чувства публики: *вылечить от тоски ту часть публики, что осталась этой весной без интригующих фестивалей* [349].

Чувство **тоски** сочетается с:

– горечью (*многие думали, тосковали, по-разному представляя себе, но с одинаково горьким чувством* [352]),

- грустью (*грустную до тоски медленную часть* [345]),
- искренностью (*тоска по высотам, исповедальная искренность, балансирование между преображением и ниспровержением, между жизнью и смертью – вот в чем суть „счастья в мире искусства” у Чайковского* [209]),
- мраком (*в ней звучит либо нервно-взвинченная агрессия, либо элегантный скепсис, либо мрачная тоска* [75]),
- радостью (*скрипку Менухина можно слушать бесконечно, как орган. Здесь есть все – и вековая тоска и умная радость, и человечность, и мудрость* [351]),
- трауром, нежностью и безнадежностью (*тут же – словно не связанные между собой медленные гармонии в Ариетте – распавшиеся, как в смерти, траур и нежность, безнадежность и тоска, пронзительные до боли крещендо* [241]).

Обсуждаемое чувство определяется как:

- беспроглядная: *фирменная искренность и трагическая шалость не слишком эффективно оттеняют беспроглядную тоску* [43],
- душевная: *это даже не трактовка Сонаты, а живая ткань из звуков, внутренних монологов, бетховенской душевной тоски и взрывов* [241],
- крайняя: *широте эмоционального диапазона, от бурного восторга до крайней тоски, чувство не рождалось здесь и сейчас* [295],
- протяжная: *Габетта уселась рядышком с бывшим педагогом и с нужной степенью протяжной тоскливости завела меланхолический мотивчик старинного русского романса* [172],
- сегодняшняя: *в статной фигуре маэстро Тилеманна воплотилась вся сегодняшняя тоска по утраченному немецкому музыкальному мифу* [353],
- щемящая: *все это тогда привнесло в игру Шиффа щемящую тоску и трогательную сентиментальность* [267],
- экзистенциальная: *нестройными „завываниями”, в которых сквозь шутовство пробивается экзистенциальная тоска* [12], а также вековая, еврейская, неизъяснимая.

Заупокойность

Заупокойный: (перен.) „Монотонный, заунывный, тоскливый” (НСРЯ).

Отмечено лишь два примера вербализации заупокойности, которая в первом случае понимается как озвученное отношение к смерти (*мистическое отношение*

к смерти, „заупокойность” звучания, вытекающие из православной традиции отпевания, слышны были в уставшем, но не лишенном патриаршего величия голосе Александра Ведерникова [64]), во втором – относится к медленному темпу последней части произведения: из всех хоровых фрагментов удовлетворение принес только мужской **заупокойный** финал [557]).

Меланхолия

„Болезненно-угнетенное состояние, **тоска**, хандра” (СРЯО).

Как показали примеры, почерпнутые из исследуемых текстов музыкальной критики, **меланхолия** может быть вызвана произведением, звучанием определенного инструмента, может также быть чертой исполнителя.

К первой группе можно отнести следующие вербализации: *хрупкое, поэтичное, деликатнейшее по оркестровому письму сочинение, в котором автор **меланхолично** прощается с Моцартом „на Карловом мосту в Праге”* [10]; *третья, восприимчива позднеромантических адажио, своими непоследовательными сменами настроений рисует „**Меланхолика**”* [244]; *самым традиционным оказывается Васкс, музыка его духового квинтета, несколько **меланхоличная*** [245]; *мучительность высказывания в раннем опусе композитора и уже обретенная высокая **меланхолия*** [246].

В свою очередь, **меланхоличность** исполнения описывают следующие примеры: *результат оказался особенно привлекательным благодаря оркестровому мастерству автора и умению несколькими штрихами создать атмосферу, вызвавшую критиков на такие эпитеты, как „суровая **меланхолия**” и „мужественная элегичность”, не говоря уже о „духе Севера”* [252]; *сонаты Скарлатти Дебарг провел **меланхолично*** [243]; *немец Валентино Ворлич тонко передал „топос” **меланхолии** в медленной части в Пятой виолончельной сонате ор. 102 №2 Бетховена* [80]; *четко слышны основная линия и некоторая **меланхолия*** [134].

Меланхолия запечатлена в бряцании (*монокотонно-меланхолическом бряцании мерного аккомпанеента струнных вдруг почудилось, что пошел эмоциональный ток* [78]), звуках (*меланхоличные звуки арфы и эмоциональный альт* [55]), мотивчике (*Габетта уселась рядышком с бывшим педагогом и с нужной степенью протяжной тоскливости завела **меланхолический** мотивчик* [172]), напевах (*оттененные на следующий день **меланхолическими** напевами китайской тростниковой флейты Квин Йина* [117]), пересказе (*как будто немного **меланхолическим** прозаическим*

пересказом безудержной музыкальной поэзии [59]), соло (контрастным эпизодом в этом тревожном звуковом полотне было **меланхоличное** соло английского рожа [189]). **Меланхоличной** может быть также просто музыка или стиль (*тихая и меланхоличная* музыка [247]; много другого, столь характерного и для „**меланхолии страсти**” (как называли в 20-е годы джаз), и для музыки Гершвина [37]). **Меланхолия** является отличительной чертой исполнителей Раду Лупу, Михаила Плетнева и Кристиана Безуиденхуда: *Лупу всегда задумчив и меланхоличен – с Бетховеном он привычно медитировал* [248]; *незабываемая плетневская, как бы отстраненная меланхолия* [249]; **меланхоличным** уроженцем Южной Африки, специалистом в области древних клавишных Кристианом Безуиденхудом [4].

Меланхолии близка скорбь (*ни следа меланхолии и скорбных сожалений* [250]), страсть, неистовство и угрюмость (*Курентзис издевательски оттягивал погружение в то неистовое и меланхоличное, угрюмое и лучезарное* [190]), мрак (*Интеллектуальная нервность, меланхолическая мрачность, сладость декаданса – все характерные черты маньеристской поэтики умирания и заката* [251]).

12. Поле страсти

В данное поле включены вербализации *огня* и вербализации *страсти*, где *страсть* рассматривается как гипероним к *огню*.

Аристотель (Аристотель, электронный источник) использует термин *страсть* (*страсти*) для обозначения чувств и эмоций. *Страстями* называет все то, под влиянием чего люди изменяют свои решения, с чем сопряжено чувство удовольствия или неудовольствия (т. е. положительные и отрицательные чувства). Склонность к *страстям* философ связывает также с возрастом, приписывая эту черту юношам.

Страсть Августин (Св. Августин, электронный источник) зачисляет к четырем, упомянутым выше чувствам, волнующим душу. На страницах *Исповеди* это внутреннее состояние сочетается им с мраком и увлечением.

Страсть

↳ Огонь

Огонь

(перен.) „Внутреннее горение, **страсть**” (СРЯО).

Словосочетание „**огонь** в игре” (*страсть и **огонь** в игре, несокрушимая победительная уверенность, сквозящая в каждом жесте и взгляде* [36]), которое обозначает исполнение, полное темперамента, напора, стремления, напоминает фразеологизм „**огонь** в груди” (которое также засвидетельствовано в исследовательском материале: *исполнять по-настоящему, с **огнем** в груди и верой в сердце* [814]). **Огонь** сочетается с вдохновением (в „Прометее” Скрябина для меня главное – **огонь** вдохновения [171]), напором (*Валентино Ворлич тонко передал „топос” меланхолии в медленной части в Пятой виолончельной сонате ор. 102 №2 Бетховена, однако в финале исполнителю явно не хватило **огненного** напора и мужественности, присущих этой музыке* [80]), стремительностью (*закрутилось в звуковом вихре и стремительном, **огненном** темпераменте конкурсанта, завершавшего прослушивания XV конкурса Чайковского – пианиста Дмитрия Маслеева* [207]), страстью [36].

Страсть

Большинство вербализаций **страсти** относятся к исполнению, определенному произведению или композитору. К первой группе, включающей эмотивные характеристики отдельных исполнений музыкальных произведений, принадлежат следующие примеры: *страстно-виртуозным Александром Князевым* [801]; *Плетнев, (...) был с оркестром и музыкой **страстен**, поэтичен, восторжен и возвышен* [419]; *Дмитрий Хворостовский с его благоприобретенным европеизмом, холодноватой респектабельностью и по звонку включающейся **страстностью*** [328]; *был сыгран с бешеным темпераментом, с романтической, возвышенной, сжигающей себя самое **страстью*** [172]; *неизменно элегантный, сдержанный, утонченный скрипач и виолончелист, как будто захваченный первозданными **страстями*** [802]; *Чайковский у него выходил изящным по звучанию и не слишком **страстным** – по эмоциональному наполнению* [161]; *фактически сыграл ту же программу, что и Эльшенбройх, только, может с большей **страстностью** и не таким роскошным, „бархатным”, звуком* [203]; *берлинская часть оркестра добавила **страстности*** [724]; *на алом пьедестале на Исторической сцене Большого театра он был опьяняюще **страстным** и взрывным* [704]; *музыканты, проявившие **страсть**, отвагу* [207]; ***страстное**, глубоко-*

*прочувствованное, трогательно-личностное прочтение пианистом этого масштабного драматического полотна [435]; с блеском одолел **страстные** трудности [725]; сочетание **страстности** и рационалистичности [409]; и всякий раз возбуждались **страсти** [689]; с блеском одолеть **страстные** трудности [725]; **страстные** громовые тютти [669].*

Вторая группа охватывает оценки эмоционального фактора отдельных сочинений (*В яростных, исполненных великой **страсти** партитурах Третьей и Шестой симфоний [92]; Первый концерт Макса Бруха в открытой, **страстной** и гораздо более „взрослой” манере [698]; **страстный**, шероховатый, увлекательный и по-романтически необузданный шедевр Берлиоза [146]; струнный состав, не забывавший благодаря дирижерской палочке и о **страстных** эпизодах в творении великого романтика [276]; одновременно едкий и **страстный** филигранный модерн [487]), в то время как третья – вербализации **страсти**, понимаемой как черта определенного композитора (*томительно-страстное вагнеровское звучание [69]; этот очень **страстный**, но одновременно и объективистски-прагматичный, чуряющийся всяких крайностей и перехлестов Малер [584]; Шоссон требовал открытых **страстей** [745]; пуччиниевскую **страстность**, паганиниевский романтизм и монтевердиевскую барочность Берлиоза дополняет без дураков капитальной сделанностью [803]; наполненное моцартовскими **страстями** состязание солиста с оркестром [742]; нежность, красоту и **страсть** равелевского замысла [1]; мощная и **страстная** музыка, искусно слепленная Мендельсоном по матрицам ораторий Генделя и Пассионов Баха, полностью захватила аудиторию [199]).**

В случае, когда **страсть** приобретает форму множественного числа, она определяется как:

– блюз-страсти: *мы привыкли в Гершвине к эдакой якобы бродвейской захватскости, шокирующей броскости **блюз-страсти** [37],*

– большие: *восхищается Голливудом с его грандиозной музыкой больших **страстей**, бродвейским мюзиклом и джазом [4],*

– затаенные: *поза рассудочного интеллектуала на самом деле скрывает глубоко затаенные **страсти** [312],*

– земные: *забыть не только о земных **страстях**, но и о мыслях [804],*

– моцартовские: *это было художественное откровение музыкального перформанса: настоящее, наполненное моцартовскими **страстями**, состязание*

солиста с оркестром [742],

– псевдо-античные: *псевдо-античных страстей повествующей о вечных человеческих безумствах* [118],

– сильные: *предпочтя воспроизвести яркую театральную драму со страстями хотя и весьма сильными, но все же не вполне настоящими* [212].

В текстах рецензий обнаруживается схожесть **страсти** со следующими чувствами:

– меланхолией: *много другого, столь характерного и для „меланхолии страсти”* [249],

– нежностью: *в последний фестивальный день подкрепили нежную страсть к новой музыке мировой премьерой „Реки” Тосио Хосокавы для квартета с оркестром* [401],

– отвагой: *музыканты, проявившие свой интеллект, страсть, отвагу и настоящую доблесть* [207],

– пафосом: *столько страсти и театрального пафоса помещал Любимов в свою сухую гравюру* [806],

– чувственностью и трагизмом: *тут есть и чувственность, и страсть, и трагизм* [805],

– шоком: *он еще раз подтвердил свое артистическое кредо: в его мире все сочно, реально, все ослепляет, а порою шокирует обнаженностью страстей* [563],

– яростью: *оркестр и хор, соединенные им в монолитную машину, дышали и жили с яростной, страстной силой* [270].

13. Поле гнева

Лексико-семантическое поле гнева составили вербализации *гнева, злости, неистовства, раздражения и ярости*.

Аристотель определяет *гнев*, как „соединенное с чувством неудовольствия стремление к тому, что явится наказанием, за то что представляется пренебрежением или к нам самим, или к тому, что нам принадлежит” (Аристотель, электронный источник). Данному чувству посвящены многие замечания философа, при этом указывающие на сходные черты *гнева* с другими чувствами. *Гнев* и *страсть* Аристотель называет стремлениями неразумными. По его мнению, *гневаясь*, люди безмерно

печалются, не имея возможности отомстить, и, напротив, испытывают удовольствие, надеясь отомстить. Философ замечает также, что с *гневом* всегда бывает связано некоторое удовольствие; *гнев* также противоположен милости и соединен с огорчением. К тому же, человек, будучи под влиянием *гнева*, не испытывает страха. В *Риторике* изложен также временный аспект *гнева*, который, в отличие от ненависти, прекращается – время утоляет *гнев*. Аристотель зачисляет это чувство к мужественным страстям (наподобие смелости), а также к группе страстей, которые следует возбуждать в слушателях. Стагирит рассматривает также *раздражение*, указывая на близость этого чувства к мести и *гневу*. Как утверждает Аристотель, под влиянием *раздражения* и запальчивости совершаются дела мести. О сходстве с *гневом* пишет: „люди, испытывающие какое-нибудь желание и не имеющие возможности удовлетворить его, бывают гневливы и раздражительны” (Аристотель, электронный источник).

Вопрос *гнева* затрагивают также Отцы Церкви. По мнению Св. Фомы, *гнев* является самой бурной, взрывной эмоциональной реакцией. Августин Блаженный указывает, что „гнев ищет мести” (Св. Августин, электронный источник). Он сочетает *гнев* также с гордостью, стыдом, болью, отчаянием, ревностью.

В свою очередь, Апостол Павел призывает своих слушателей: „Гневаясь, не согрешайте: солнце да не зайдет во гневе вашем” (Новый Завет, К Ефессянам 4: 26). Автор Послания к Ефессянам указывает, что для того, чтобы стать учеником Христа следует отложить *гнев*, а также „ярость, злобу, злоречие, сквернословие уст ваших” (Новый Завет, К Колоссянам 3: 8).

Раздражением Анна Вежбицка определяет чувство, которое испытываем, когда „хочется нам не хотеть того, о чем констатируем, что происходит” (Wierzbicka 1971: 43; перевод: М. Д.). Наподобие страха и тревоги, *раздражение* основывает на нежеланности происходящего. *Гнев*, в свою очередь, захватывает целого человека: его мысли, чувства, волю. Вежбицка указывает на экспликацию глагола *гневаться*: „Х разгневался, т. е. мысль „что-то плохое произошло” вызвала такое чувство в Х, какое мы испытываем, когда хотим заставить кого-нибудь к чему-нибудь”. *Гнев*, однако, в отличие от тревоги и злости, не опирается на дезертирство по отношению к действительности (Wierzbicka 1971: 45–46).

Обсуждаемое чувство Декарт толкует как разновидность ненависти или отвращения. Человек испытывает *гнев*, когда зло, совершенное другими, касается

его. Философ указывает на два типа *гнева*: в первом случае данное чувство происходит в быстром темпе и проявляется во внешности, он легко утоляется и является мало эффективным; в другом случае *гнев* не проявляется во внешнем виде, однако врезается в сердце сильнее и имеет более опасные последствия (Kartezjusz 2001: 185; 187). На силу *гнева* влияет гордость, поэтому средством против гнева Декарт считает противоположное к ней великодушие (Kartezjusz 2001: 189).

Лексико-семантическое поле *гнева* составили вербализации *злости*, *раздражения* и *ярости*, остающиеся в отношении гипонимии к лексеме *злость*. К данному полю принадлежат также вербализации *неистовства*, которое является гипонимом к лексеме *ярость*:

Гнев

↳ Злость

↳ Раздражение

↳ Ярость

↳ Неистовство

Гнев

Гнев может проявляться как индивидуальная реакция критика на музыку композитора: *Глазунов клокотал благородным гневом, слушая ужасную прокофьевскую музыку...* [705]; *если приверженцы Мартынова слушают его и не видят, что рядом кто-то бесится от гнева, цимес исчезает* [322], а также как реакция на исполнение: *методы, будучи приложены к Шестой симфонии Чайковского, привели сторонников традиционного исполнения в гнев* [324], или как коллективная реакция слушателей: *гнев музыкальной общественности* [706].

В двух случаях авторами рецензий созданы метафоры, в которых **гнев** приобретает черты субстанции: *Глазунов клокотал благородным гневом, слушая прокофьевскую музыку...*[705]; *Шрайер не упустил ни одной ноты, ни одного интонационного поворота, замирал ли он на бестелесных верхних звуках или выпевал плачущие колоратуры, был ли обстоятельно спокоен или взрывался гневом* [589].

Вербализации эмоции **гнева** указывают на его близость к мести, ревности, любви: *повествующей о вечных человеческих безумствах – любви, мести, гневности и ревности* [308]; а также к чему-нибудь грозному: *гневный, грозный „Dies irae”, двойная fuga „Sanctus” с четкими танцевальными ритмами и прозрачной фактурой*

и погружающий в атмосферу драмы заключительный раздел „*Libera te*” слились в одну огромную музыкальную фреску [704].

Злость

(2 знач.) „Выражение такого чувства (**гневного** раздражения, враждебности по отношению к кому-л.; злобы); **гнев**, бешенство” (НСРЯ).

Вербализации **злости** (а также **зла**, **злорадства**) касаются исполнения (*сыграл конкурсную музыку по-конкурсному. Но чересчур. С красивой личной злостью, которую зал получал в виде сокрушительной энергии* [104]; *игравший тяжело, в светлых местах неласково, в остальных несколько раздраженно и зло* [707]), интерпретации (*отвлеченные философизмы сменились злым скерцо, но уж под занавес слушателя ожидало искреннее веселье* [542]; *бешеный темп, злая пульсация и громады звука – это виртуозность, вывороченная наизнанку, явление, вызванное к жизни неукротимой „жаждой самородка”* [104]; *добро, естественно, восторжествовало, но зла было так много* [708]; *не хватало злополучного „чуть-чуть”, чтобы поразить и потрясти публику* [628]), творчества композиторов (*капустник на музыку Девятой симфонии Бетховена, полный невинного злорадства* [709]; *суровость Мартину словно отчитывала за едкое злословие молодого Бриттена* [710]).

Злость может приобретать черты, свойственные субстанциям, что отражают словосочетания: „взрыв **зла**” (*В этом произведении – эмоциональный взрыв боли, красоты, отчаяния, ярости, зла на то, что происходит* [497]), и „подогреваемый **злостью** ум” (*ум, подогреваемый злостью, продиктовал художнице образы, заведомо преградившие ей дорогу к любой из существовавших тогда форм бытования искусства* [711]).

Злость сочетается с болью [497], отчаянием [497], раздражением [707], яростью [497], одновременно противопоставляясь добру и веселью.

Раздражение

(перен.) „Состояние озлобленного возбуждения; чувство **гнева**, досады, недовольства” (НСРЯ).

Раздражение касается прежде всего ощущения, вызываемого игрой инструмента или звучанием голоса. Примерами могут послужить следующие словосочетания: *ансамблисты звучали раздражающе нивелированно* [78]; *игравший*

тяжело, в светлых местах неласково, в остальных несколько **раздраженно** и зло [707]; **раздражающе** тупое пение местного хора [714]; в пьесе, несомненно, присутствует элемент медитативности. Ощущение двойственное: **раздражающее** и успокаивающее. То есть сама идея постоянно повторяющегося чего-то и **раздражает**, и успокаивает сразу [592]; это было яркое, запоминающееся выступление незаурядной личности, не лишенной эпатажа, что всегда вызывает диаметрально противоположные оценки: от бурно-восторженных до **раздраженно-презрительных** [215]; Алексей Султанов, вызвавший полярные мнения – от глухого **раздражения** до восторженного визга [104]; слушатели откровенно демонстрировали свое **раздражение** [201].

Иногда источником **раздражения** (не) является творчество определенного композитора или конкретное произведение: в музыке Курляндского перестало меня **раздражать**, а, наоборот, стало устраивать [715]; еврейская кантата „Tehellim” только тем и смягчает его **раздражение**, что мелодии в ней подлиннее и реже повторяются [794].

Ярость

„Сильный гнев” (СРЯО).

Ярость сочетается с сильными чувствами, такими, как:

– боль и отчаяние (*В этом произведении – эмоциональный взрыв боли, красоты, отчаяния, ярости, зла на то, что происходит* [497]),

– испуг и неожиданность (*первые такты сонаты Берга испугали неожиданной звуковой мощью и яростной подачей материала* [106]),

– страсть (*в яростных, исполненных великой страсти партитурах Третьей и Шестой симфоний [Прокофьева] [92]; оркестр и хор, соединенные им в монолитную машину, дышали и жили с яростной, страстной силой* [270]),

– торжество (*торжественный и яростный тон, взятый композитором, чурается интимности и не принимает в расчет таких мелочей, как слушательское утомление* [697]).

Следует обратить внимание на словосочетание „взрыв **ярости**” (вместе с болью, отчаянием, злом), которое подчеркивает силу и динамику этого чувства. Отмечено также наречно-именное словосочетание, указывающее на близость **ярости** к триумфу: *исполнены с умело дозированным нарастанием градуса эмоций – от спокойного,*

куртуазного тона повествования „Мадригала” к **триумфально-яростному** „Танцу рыцарей” [111].

К тому же, **ярость** может проявляться как черта дирижера (кроме приведенных выше примеров, был отмечен также следующий: *при всей его яростной темпераментности, в то утро дирижировал очень деликатно* [795]).

Неистовство

„Исступление, безудержная **ярость**, состояние крайнего возбуждения” (НСРЯ).

В изучаемом материале отмечены вербализации, в которых **неистовство** свойственно публике (*снисходительность к публике, позволяя ей неистово аплодировать между песнями* [713]; *вознагражденная энергетической мощью третьей части публика неистовствовала от восторга* [390]) или исполнителю (*пьеса Александры Филоненко представляется мне несомненной творческой удачей и в неистовом и виртуозном исполнении Кротенко оставляет особенно сильное впечатление* [449]; *с какой-то неистовой отдачей, затрачивая сил много больше, чем могло бы хватить, он вел оркестр, не жалея ни себя, ни музыкантов* [194]; *неистовых стонов и плачей Чиприано де Роре в исполнении бельгийского ансамбля Graindelavoix* [119]; *Курентзис издевательски оттягивал погружение в то неистовое и меланхоличное, угрюмое и лучезарное, что за свою долгую жизнь насочинял органист, автор скандального „Трактата о гармонии” и великий оперный реформатор* [190]; *в каждой его ноте слышна неистовая, безграничная, иррациональная любовь к музыке* [712]).

В двух случаях **неистовство** определяет танцевальный характер: демонического танца (*образ Мефистофеля пианист интерпретировал по-своему: демон-искуситель приходит к Фаусту не оглушающей волной страсти, перерастающей в неистовую демоническую вакханалию* [196]) и пляски смерти (*Юровский обнажил эмоциональность трех партитур, прочертив динамическую линию от безумного ликования Додона (...) к неистовому danse macabre в „Жар-птице”* [206]).

Неистовству близки сильные чувства – безграничная и иррациональная любовь [712], страсть [196], восторг [390], впечатление [449].

14. Поле смелости

В состав поля *смелости* нами зачисляются вербализации *бесстрашия*, *куража*, *отваги*, *уверенности* и *храбрости*.

„Надеяться на что-нибудь хорошее – значит быть смелым” (Аристотель, электронный источник) – так *смелость* определяет Аристотель. Философ идет еще дальше, утверждая, что *смелость* – есть надежда. К тому же, Аристотель добавляет, что человек бывает также *смелым*, в случае, когда не испытывает несправедливости и сам не поступает несправедливо. Характеризуя черты пожилых людей, констатирует также, что они соединяют благоразумие с *храбростью*. Стагирит противопоставляет *смелость* страху, зачисляя ее к мужественным страстям.

Такую же зависимость отмечает Анна Вежбицка, констатируя, что человек, чье поведение не основывается на страхе, а действует так, как хочет действовать, это человек *отважный*. Таким образом, *отвага* характеризует людей свободных, в отличие от трусов, чьи поступки основываются на страхе (Wierzbicka 1971: 48).

Декарт замечает, что когда человек сильно надеется, он чувствует *уверенность* (самоуверенность) и доверие (Kartezjusz 2001: 103). *Отвага*, по его мнению, побуждает душу к совершению вещей, независимо от того, какими они на самом деле являются. *Смелость* – это разновидность *отваги*, побуждающая душу к совершению самых опасных вещей. Еще одним видом *отваги* Декарт называет соревнование (Kartezjusz 2001: 172).

Гиперонимом поля является *смелость*, остальные лексемы являются ее гипонимами.

Смелость

↳Бесстрашие

↳Кураж

↳Отвага

↳Уверенность

↳Храбрость

Бесстрашие

„Отсутствие страха; **смелость**, отвага” (НСРЯ).

Вербализации **бесстрашия** подчеркивают, что это чувство свойственно

исполнителю (включение в программу вечера сразу нескольких произведений со знаменитой мрачной музыкальной темой *Dies irae* (в том числе „Вариации на тему Корелли” Сергея Рахманинова) свидетельствует, как минимум, о **бесстрашии**, или даже дерзости пианиста [25]; Юлия Кочубан, произвела очень приятное впечатление своей яркой, эмоциональной игрой, мощным звуком и **бесстрашным** темпераментом [215]; Гергиев – удивительный по своей энергетике и музыкальному **бесстрашию** дирижер [216]; проявить **бесстрашие** эмоциональной открытости [53]; даже грозная тема средневековой секвенции *Dies irae*, на которой строится соната Эжена Изаи, встала по велению смычка **бесстрашной** хозяйки на задние лапки [217]).

Однако, в текстах изучаемых рецензий имеются также примеры, указывающие **бесстрашие** как свойство, принадлежащее композиторам: ни театральность музыки, ни стилевая всеядность композитора уже не выглядят крайним **бесстрашием** [218]; он разрабатывает подобным образом свои формулы, и он **бесстрашно** загрязняет единый стиль, делая элементом формул „низкие” советские мелодии [219].

Авторы двух рецензий указывают **бесстрашие** как черту восточной культуры: „самурайское **бесстрашие**” (вместо того чтобы беречь свои ангельские голоса для Перселла и Моцарта, подопечные Виталия Полонского с самурайским **бесстрашием** ринулись в атаку [220]), „по-восточному **бесстрашный** напор” (своим по-восточному **бесстрашным** напором, силой и грациозностью она напомнила знакомую москвичам Пэк Хэй Сун, получившую одну из премий на последнем конкурсе Чайковского и тоже игравшую Листа [221]).

Кураж

(устар. и прост.) „Непринужденно-развязное поведение, наигранная **смелость**” (СРЯО).

По отношению к музыкальному событию, **кураж** означает смелость в инструментальном исполнительстве: оркестр WDR у нас не впервые, но теперь произвел впечатление не только классом, а и **куражом** [224]; девятнадцать солистов в нереальных темпах и с необычайным **куражом** играют статистически запредельное количество нот [229]. Некоторые вербализации показали близость **куража** и драйва (формально вроде все на месте, а не хватило чего-то. Во Второй – **куража** и бешеного драйва [99]), а также **куража** и напора (эти качества оркестру пришлось подменить напором и **куражом** [142]).

Отвага

„Бесстрашие, храбрость, **смелость**” (НСРЯ).

Немногочисленные вербализации **отваги** показали, что данное чувство может быть трогательным: *записи Малера меркнут перед той трогательной отвагой, с какой глава The Kaplan Foundation поместил их вместе с собственной драгоценной Второй* [230], близким пафосу и тонкости: *это музыка покорения и отваги, не ведающая жалоб и стонов, исполненная эпических чувств, здорового батального пафоса, лирической походности и тонкой созерцательности* [231], а также страсти: *музыканты, проявившие свой интеллект, страсть, отвагу и настоящую доблесть.*

Уверенность³²

Как показали почерпнутые из исследовательского материала примеры, **уверенность** характеризует исключительно исполнение: *повадкой Хилари Хан: та же страсть и огонь в игре, несокрушимая победительная уверенность, сквозящая в каждом жесте и взгляде* [36]; *залихватство и серьезную уверенность в собственных музыкальных силах* [233]; *последнюю же с блеском уверенности и адреналиновым драйвом продемонстрировал американец Джордж Ли* [20]; *его исполнение концерта Чайковского заражало ощущением свободы и уверенности, если не считать некоторой интонационной неточности в кульминации первой части* [234]; *исполнению немного не хватило мощи, особенно в финале, предполагающем более уверенную, властную трактовку сольной партии* [235]; *конкурсный путь выглядел последовательным и ровным: уверенные выступления в I туре, закрепление успеха в туре II и заслуженный выход в финал* [236]; *уверенное, уравновешенное, почти по-домашнему спокойное музицирование обволакивало слушателей чем-то невероятно комфортным* [237]; *уверенная восторженность Бетховена контрастирует с открытым трагизмом Чайковского* [193] (последний пример может касаться то ли исполнения произведений Бетховена и Чайковского, то ли их творчества).

³² Русскоязычные словари не отмечают сходства уверенности со смелостью. Данную связь регистрирует однако *Słownik języka polskiego*, в котором слово *pewność* (уверенность) толкуется во втором значении как: ‘zdecydowanie, sprawność, niezawodność w działaniu; czucie się pewnym siebie, pewnym swego; śmiałość, swoboda’ (Doroszewski 1964, VI: 270–271).

Храбрость

„Отсутствие страха перед опасностью, мужество и решительность в поступках; **смелость**” (НСРЯ).

Две вербализации, относящиеся к **храбрости**, подчеркивают ее связи с вдохновением: литовка *Гедре Шлеките* (Балтия известна девушками-дирижерами) и похожий на юного *Женю Кисина* чех *Иржи Рожен* вдохновили **храбростью** и обаянием [238] или описывают **храбрость** исполнителя как граничащую с легкомысленностью: *стоит отметить вкусовую храбрость* (или легкомысленность?) *пианиста: в целом тот концерт произвел неизгладимое впечатление* [25].

15. Поле антипатии

К полю антипатии принадлежат вербализации *ненависти* и *агрессии*.

Аристотель (Аристотель, электронный источник) в *Риторике* рассматривает *ненависть* как наиболее сильное проявление *антипатии* и как противопоставление дружбе. *Ненависть* зачисляет к страстям, которые следует возбудить в слушателях. В отличие от гнева, направленного на конкретный объект, *ненависть*, по мнению философа, может быть направлена против целого рода объектов. Стагирит рассматривает также временный аспект *ненависти* – по его мнению, она неизлечима.

О *ненависти* рассказывает I послание Иоанна: „А кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме, и во тьме ходит, и не знает, куда идет, потому что тьма ослепила ему глаза” (Новый Завет: 753). Более того, автор добавляет, что „всякий, ненавидящий брата своего, есть человекоубийца” (Новый Завет: 758).

В свою очередь, Августин Блаженный (Св. Августин, электронный источник) так высказывается о *ненависти*: „порождает ее истина, которая выявляет правдивую природу человека”. На страницах *Исповеди* Августин соединяет *ненависть* также с неистовством.

Анна Вежбицка определяет *ненависть* как „желание причинять зло” (Wierzbicka 1971: 97; перевод: М. Д.).

Ненависть Декарт зачисляет к шести первоначальным чувствам, противопоставляя ее любви. Оба чувства рассматривает как „некоторое волнение души, возникшее из-за движения жизненных дыханий, которое побуждает душу”,

или к соединению с предметами, которые кажутся для нее соответствующими (тогда речь идет о любви), или к разъединению от предметов, которые кажутся для нее вредными. Предмет, который человеку явится вредоносным, побуждает его к *ненависти* (Kartezjusz 2001: 102; 113).

Гиперонимом поля является *антипатия*, к которой *ненависть* остается в отношении гипонимии. В свою очередь, *агрессия* является гипонимом к *ненависти*. Данную иерархию образует нижеуказанная схема:

Антипатия

↳ Ненависть

↳ Агрессия

Ненависть

„*Антипатия*, доходящая до аффекта, до страсти” (ФЭС).

Чувство **ненависти** вербализуется при помощи синестетической метафоры, где **ненависть** звучит, о чем свидетельствуют следующие примеры: *сочетание отчетливо озвученной редкостной ненависти к академической культуре с феноменальной виртуозностью оказалось взрывоопасным и возбудило до крайности* [104]; *в этом мажоре звучит ненависть и месть* [89].

Агрессия

Агрессивный: Враждебный, наступательный” (МАС).

Враждебный: Полный неприязни, **ненависти**, вражды; неприязненный” (МАС).

Как это ни удивительно, **агрессия** не такое уж редкое чувство в музыке. Оно может касаться:

– исполнения: *оркестр ответил положенной агрессией, бурями* [154]; *агрессивная напряженность во время игры сменяется прозаическим расслаблением в паузах* [702]; *в загадочно широкий струнный звук, в непонятно разухабистое поведение труб и тромбонов, в необъяснимую агрессию литавр* [703]; *играть так же агрессивно-обольстительно, как Роман Минц, Николай Горбунов и Александр Ананичев* [191],

– произведения: *в Петербурге композиция не прервалась для передышки, агрессивно нападавая на слушателя, тирана и мучая* [517]; *экспрессия хорового звучания и агрессивно-поступательный ритм напрямую отсылают к суровым архаизмам*

„Кармины Бураны” Орфа [48],

– тембра и звука: музыка звучала громко, заявляя о себе почти **агрессивной** роскошью тембра струнных, достойного роскоши принявших музыку покоев [188]; при этом вам удалось сохранить „чисто” контрабасовый „**агрессивный** саунд” [701]; в музыке нет ни одной светлой и радостной краски – в ней звучит либо нервно-взвинченная **агрессия**, либо элегантный скепсис, либо мрачная тоска [75],

– части сочинения: в **агрессивно-игривом** финале Спиваков поймал характер [594].

16. Поле надежды

К лексико-семантическому полю *надежды* нами зачисляются вербализации *надежды* и вербализации *ожидания*, причем *ожидание* рассматривается как гипоним по отношению к *надежде*.

Относительно к *надежде*, Аристотель (Аристотель, электронный источник) связывает ее с будущим удовольствием. Указывает также на связь этого чувства со смелостью, констатируя, что „смелость есть надежда, причем спасение представляется близким, а все страшное – далеким” (Аристотель, электронный источник).

Святой Августин (Св. Августин, электронный источник) *надеждой* называет Бога. В сочетании с верой это чувство вызывает счастье. *Надежда* близка также веселью и радости. Об *ожидании* Августин высказывается: „настоящее прошедшего – это память, настоящее настоящего – его непосредственное созерцание, настоящее будущего – его ожидание” (Св. Августин, электронный источник).

О *надежде* святой Павел высказывается в послании к Римлянам: „Бог же надежды да исполнит вас всякой радости и мира в вере, дабы вы, силою Духа Святого, обогатились надеждою” (Новый Завет, К Римлянам 15: 13).

Надежда есть „склонность души к пробуждению в себе убеждения в достижении того, чего она желает” (Kartezjusz 2001: 168–169; перевод: М. Д.). *Надежда* совмещает радость и желание. Противоположность *надежды* – это тревога.

Надежда

↳ Ожидание

Надежда

Чувство **надежды**, как показали примеры, почерпнутые из текстов музыкальной критики, свойственно творчеству, музыке: *трагизм Шнитке не назовешь высоким: его музыка лишена просветленности творений Малера или Берга и даже слабой надежды, которая всегда теплилась у Шостаковича* [495]; *XX век, каким мы его плохо знаем, с музыкой безнадежности и надежд оказался новой ценностью и новым художественным сообщением* [710]; *очередной их опус ждешь с надеждой и волнением* [314]. Оно также является чертой исполнения: *истерически-пронзительное верещание флейт-пикколо и густые профундовые басы туб (...) создавали исключительное напряжение, эдакую вольтову дугу между отчаянием и робкой надеждой* [116]; *бродили молодые люди, выражение лиц которых называется „Большие надежды”* [799]; *голландцы, судя по всему, возлагают излишние надежды на наш последующий опыт* [222].

Надежда может сочетаться со светом (*не оставляющего никакой надежды на просветление финала, как трактует его в Шестой симфонии Валерий Гергиев* [18]; *слышалась боль, отчаяние и, вместе с тем, надежда и свет* [80]). В одном случае отсутствие **надежды** сравнено со свинцовым цветом (*ее интонация траурного шествия первой части и жуткого, „свинцового”, не оставляющего никакой надежды на просветление финала* [18]).

Ожидание

(2 знач., мн.) „**Надежды** на что-н., предположения” (СРЯО).

В исследовательском материале **ожидание** представлено как состояние, свойственное публике: *к моменту выхода на сцену Михаила Плетнева в зале царил восторженное ожидание, предчувствие чего-то удивительного...*[205]; *совсем уж неожиданны последующие „Вальс” и „Полька” – то ли гибельный восторг, юмор висельника, то ли намеренный обман ожиданий слушателя* [575]; *знаменитая кода оказалась буквально сметена в страстном порыве turbo-ускорения, оставив ощущение обманутых ожиданий* [196]; *под занавес слушателя ожидало искреннее веселье* [543]; *не вызвала ожидавшихся восторгов проходившая в этом году в Нидерландах Неделя музыки Вячеслава Артемова* [222]; *новичков ждут сюрпризы, а знающие люди терпеливо ожидают слома в линейно развивающейся структуре* [385]; *балансируя между запросами широкой публики и повышенными ожиданиями продвинутой*

аудитории, в конце концов удовлетворил всех [610], или музыке, произведению: в бессонном *Adagio*, полном тоски, самоистязания и **ожидания** [130]; музыка полна сумеречных теней, томительного **ожидания** и смертного оцепенения [30]; Баллада в форме вариаций на норвежскую народную тему соль минор, слывающая одним из самых мрачных произведений Грига, **ожидалась** траурной сагой [232]; в музыке Сен-Санса нет ни трагизма смерти, свойственного большинству живущих, ни просветленного **ожидания** смерти [2]; Тавенер изображает кающегося разбойника как юродивого, иступленно танцующего в **ожидании** спасения [81].

Данное чувство может также проявиться как чувство, которое характеризует композитора: *Кнайфель предъявил опыт растворения Баха в смутно-величественных смыслах, но, похоже, не ожидал от местной публики такой придирчивости* [520].

Ожиданию близки чувство восторга [205], мрака [232], смертного оцепенения [30], терпения [385], томления [30], тоски [130]. **Ожидание** определяется как восторженное, повышенное, просветленное.

17. Поле скуки

Данное лексико-семантическое поле составляют вербализации *скуки*.

Скука является реакцией на зарожденную в человеку потребность мышления. Анна Вежбицка предлагает экспликацию, где *скучать* значит „иметь потребность мышления, однако не быть в состоянии это вызвать” (Wierzbicka 1971: 142; перевод: М. Д.).

Скука

Данное чувство характеризует главным образом слушателей (*на лицах слушателей читалась тяжелая скука* [758]; *проведя два часа в противоречивых чувствах, публика отпустила странного героя, унеся в душе скуку* [343]; „неовиртуозный” стиль исполнения породил у слушателей *скуку* [753]), однако исследовательский материал показывает **скуку** также как оценку рецензента определенного произведения или творчества композитора (*эстрадное шоу, в котором некоторую **скудность** музыки Баха или Шуберта должна компенсировать высокая мысль: „Это – Классика...”* [759]; *грандиозной **скуки** этого суперсочинения* [761] [о Третьей симфонии Шнитке]; *полное равнодушие к популизму и заботам*

о коммуникации создало ему славу рыцаря бескомпромиссности или, другими словами, самого **скучного** композитора всех времен и народов [762]), или даже личности композитора (Денисов – композитор, который у себя дома, что говорить, считается сейчас совершенно неактуальным, **скучным**, ушедшим в прошлое музыкальным диктатором [35]).

Скука также вербализуется как черта исполнения или исполнителя: *Адажио из Десятой симфонии Малера, которое расплзлось в руках у Андрея Борейко (...) и скукожилось в игре оркестра [763]; оркестр (года два назад идеально, хотя и скучно, игравший Четвертую под управлением Плетнева) [283]; однако, в сонате Моцарта ля-минор, показалось, он эмоционально заскучал [292]; Давид Герингас (в дуэте с Татьяной Герингас) исполнил Сонату „Арпеджионе” Шуберта – как всегда, своим отменным звуком, как всегда, благородно-скучно (что можно считать достоинством) и, как всегда, фальшиво [764]; слушатели покидали свои места прямо во время исполнения – так было скучно [765]; объективно же казалось: всем, и прежде всего самим музыкантам, на сцене было скучно [766]; масштабная, суровая, философическая игра была скучна [693]; искусство должно быть преподнесено сколь угодно неожиданно и смело, главное – чтобы не было скучно [767]; в памяти осталась его достаточно скучная интерпретация [768]; нынешний Баршай благороден, приятен и скучен [406]; простецкие аранжировки в живом виде совсем скучны [769].*

Вербализации **скуки** довольно часто сочетаются с откровенностью (*слушать Баха Херревега на этот раз было откровенно скучно [144]; рядом с ним скрипач Светлин Русев выглядел откровенно скучно [278]; средняя по своим музыкальным качествам, поэма Рима местами откровенно скучна [275]).*

18. Поле уважения

Данное лексико-семантическое поле составляют вербализации *благоговения, благочестия и чести*, которые являются гипонимами к центральному понятию поля – *уважению*.

Что касается *уважения*, Аристотель (Аристотель, электронный источник) замечает, что люди требуют его от лиц, уступающих им в происхождении, могуществе, доблести или другим преимуществам. С другой стороны, указывает, что *уважения* заслуживают люди щедрые, мужественные и справедливые. В свою очередь,

благодетствие философ связывает с верой в Бога, а *благодетивым* желанием называет желание верить свое дело Богу.

Св. Августин (Св. Августин, электронный источник) на страницах *Исповеди* отмечает связь *благодетствия* со смирением.

Анна Вежбицка замечает, что *честь* принадлежит к религиозному дискурсу, тогда как вне этого дискурса функционирует как сравнение или как цитата (Wierzbicka 1971: 69). В свою очередь, *уважение* лингвистка трактует как неприступное благо. Эта отдаленность, неприступность является характерной чертой *уважения*. Вежбицка толкует *уважение* как „чувство, которое возникает, когда о ком-нибудь думаем, что он является таким, каким он должен быть” (Wierzbicka 1971: 72; перевод: М. Д.).

Честь и *уважение* для Декарта это одно и то же. Рассматривает их как склонность души к *уважению* данного предмета и подчинению ему с определенной тревогой, с целью завоевать его благосклонность. *Благочетствие* (как и любовь) философ называет чувством к тому, кто может нас одарить исключительно добром (Kartezjusz 2001: 167).

Уважение

↳Благоговение

↳Благочетствие

↳Честь

Благоговение

„Глубокое **уважение**, почтение к кому-л., чему-л., преклонение перед кем-л., чем-л.” (НСРЯ).

Благоговение чаще всего вербализуется в контексте исполнения: *сложнейшие, замысловатые партитуры буквально впитывались залом в благоговейной тишине* [33]; *благоговейное отношение дирижера к исполняемой музыке* [284]; *дирижер с мастерством крысолова концентрирует внимание тысячного зала на благоговейной музыке тишины* [760], однако может также определять отношение одного композитора к другому: *в таком бережном желании высокой простоты сказывается школа Георгия Свиридова, к которому Валерий Гаврилин относился с благоговением* [285].

Благочестие

„Почитание Бога, соблюдение предписаний религии” (НСРЯ).

„Почитать: „Относиться к кому-л., чему-л. с **уважением**, почтением; чтить” (МАС).

Две вербализации **благочестия** представляют собой словосочетания, касающиеся творчества композиторов: *благочестивый сентиментализм романа Мендельсона с религиозной традицией* [286]; *Пярт – человек удивительно смиренный. Он говорит о композиторском благочестии: музыка для богослужения – это особый мир* [287].

Уважение

Из изученных рецензий следует, что чувство **уважения** характеризует исполнение (*если трезвая честность должна вызывать **уважение**, то из нее ли берется искусство?* [289]; *в игре рижских музыкантов чувствовались увлеченность и трогательное **уважение** к композиторам-соотечественникам* [290]), отношение композитора к другому композитору (*Шостакович также очень высоко ценил дарование Вайнберга, относился к нему с большим **уважением*** [55]; *у коллег Брамс вызывал недоумение и досаду, смешанные с **уважением*** [254]), а также произведение (*внушает **уважение**, пафос пацифизма Симфония-реквием Бенджамина Бриттена, 1940* [288]).

В исследовательском материале **уважение** может ощущаться параллельно с досадой [254], недоумением [254], пафосом [288], трогательностью [290], увлеченностью [290].

Честь

„Моральное, профессиональное, социальное и т. п. достоинство, вызывающее **уважение** к самому себе или со стороны окружающих” (НСРЯ).

В текстах русской музыкальной критики **честь** ассоциируется со счастьем, когда речь идет об отношении исполнителя к Большому залу московской консерватории (который считается одним из знаменитых концертных залов в России): *быть здесь и выступить на сцене Большого зала консерватории – большая **честь** и счастье для меня* [292].

19. Поле благодарности

Данное поле составляют вербализации именно *благодарности*.

Благодарность Аристотель (Аристотель, электронный источник) объясняет посредством благодеяния, которое по мнению философа это „услуга человеку, который в ней нуждается”. Ответом на благодеяние является именно *благодарность*.

Так же *благодарность* понимает Декарт, который называет ее одним из видов любви, „ответом на благодеяние другого человека”. Философ указывает, что благосклонность близка *благодарности*, последняя, однако, является более сильным чувством, свойственным душам благородным (Kartezjusz 2001: 183; перевод: М. Д.).

К *благодарности* призывает Св. Павел: „За все благодарите: ибо такова о вас воля Божия во Христе Иисусе” (Новый Завет, 1-е Фессалоникийцам 5: 18).

Благодарность

Чувство **благодарности** главным образом свойственно слушателям: *благодарную* аудиторию фестиваля составляют друзья и коллеги Алексея Шевцова [336]; его исполнение вызывает споры и размышления, а еще неподдельную радость и **благодарность** публики [337]; восхищать **благодарных** поклонников [338]; аплодировали серьезно, тепло, **благодарно** и понимая чему [158]; слушатель может быть за многое **благодарен** [339]; нигде более в ходе тура они эту вещь не играют, и это в любом случае вызывает чувство **благодарности** [340]; слушатели приняли выступление гостей весьма горячо и в знак **благодарности** засыпали Риккардо Мути букетами [341]; за ту отрезвляющую дистанцию, которую он установил между нами и нашим классиком, он заслуживает **благодарности** [324].

Кроме того, отмечены словосочетания, касающиеся конкретных объектов чувства **благодарности**: „**благодарность** Богу” и „**благодарность** Баху” (только в нем становится буквально слышно, как Бах, начиная и заканчивая кантату, записывает на бумаге те или иные слова, так или иначе означающие **благодарность** Богу, словно присутствующему рядом собеседнику. Как Херревеге, начиная и заканчивая кантату, словно произносит **благодарность** Баху [67]), „**благодарность** Шостаковичу” (Денисов всегда чувствовал себя **благодарным** Дмитрию Шостаковичу [55]). В одном случае **благодарность** касается дирижера: он согласился семнадцать лет назад возглавить NSO „из чувства **благодарности** приютившей его стране

и желания сделать для нее все, что в его силах” [342].

20. Поле гордости

Лексико-семантическое поле гордости составили вербализации чувства *гордости*.

По мнению Апостола Павла, *гордость* порождает зависть и другие пороки: „тот горд, ничего не знает, но заражен страстью к состязаниям и словопрениям, от которых происходят зависть, распри, злоречия, лукавые подозрения” (Новый Завет, 1-е Тимофею 6: 4).

В *Исповеди* святой Августина (Св. Августин, электронный источник) сочетает *гордость* с высокомерием, и противопоставляет ее смирению. Такие же соотношения между *гордостью* и смирением замечаются на страницах Нового Завета, где изложено, что „Бог гордым противится, а смиренным дает благодать” (Новый Завет, 1-е Петра 5: 5). Августин замечает также, что *гордость* прикидывается высотой души (Св. Августин, электронный источник).

Людей, которые имеют хорошее мнение о себе, Декарт называет *гордыми*. Чем менее обоснованный повод *гордости*, тем больше преступной она является. Декарт, так же, как Августин, противопоставляет *гордость* смирению и великодушию (Kartezjusz 2001: 161–162).

Гордость

Часть вербализаций чувства **гордости** подчеркивает ее схожесть с национализмом или культурой данного народа (*предмет их национальной гордости – исполнительские коллективы* [222]; *Третьяков – гордость национальной культуры!* [103]). Может также проявляться у коллектива по отношению к отдельному музыканту: *первый валторнист, гордость оркестра, решил, что не грех и покиксовать* [223]. **Гордым** можно назвать произведение или его часть („*Ракоци-марш*” Берлиоза – *торжественный и горделивый* [192]; *гордая рысь финала вышла у него виртуозно* [112]), партитуру (*стало ясно из исполнения Седьмой симфонии Дворжака. Гордая, искренняя и эффектная партитура сложилась в безупречно выстроенный сюжет* [224]), а также вид музыки (*у советских композиторов есть большой опыт сотворения музыки серьезной, но не гордой* [225]; *электроника, на которую (на всю*

разом) часто немилосердно лепится этикетка махрово-провинциального вида и содержания („Звуки будущего”), здесь имеет вид *гордо* профессиональный [226]).

Кроме упомянутых выше, были отмечены также вербализации **гордости** в таких конструкциях, как: „**горделивые** бастионы”: *штурмуя горделивые бастионы старой музыкальной Европы, Курентзис не боится братья за хиты и соперничать с эталонными записями* [227], „**гордое** одиночество”: *Трудно даже вспомнить, какую из интерпретаций Пятнадцатой можно поставить рядом с гергиевской. (...) она из числа тех культурных феноменов, которые лучше чувствуют себя в гордом одиночестве* [228], „**гордый** восторг”: *гордый восторг на лицах немногочисленных русских* [123].

21. Поле стыда

Лексико-семантическое поле *стыда* составляют вербализации следующих чувств и эмоций: *застенчивости, растерянности, смущения.*

Стыду посвящена целая VI глава *Риторики* (Аристотель, электронный источник), в которой определяется он как некоторого рода страдание или смущение по поводу зол, настоящих, прошедших или будущих, которые влекут за собой бесчестье. Аристотель указывает ряд зол, которые называет *постыдными*, например: действия, проистекающие от дурных нравственных качеств (поводом которых может быть трусость), присвоение вверенного залога, нахождение с людьми, с которыми не следует, где не следует или когда не следует, добиваться выгоды в вещах незначительных или постыдных или от лиц беззащитных, не переносить трудов, которые переносят люди более старые или более изнеженные, постоянно говорить о себе, выставлять себя напоказ, и т. д. *Стыд* указан как чувство, которое человек может испытывать по отношению к самому себе и по отношению к другому. Стагирит обсуждает также различные поводы *стыда* и связывает это чувство с юным возрастом (Аристотель, электронный источник).

На страницах *Исповеди* Св. Августин (Св. Августин, электронный источник) излагает, что чувство *стыда* связано с уверенностью, гневом и тоской.

В свою очередь, Декарт *стыд* называет разновидностью печали, основанной на самолюбии, которая исходит из тревоги или убеждения в том, что человек получит

осуждение. К тому же, *стыд* рассматривается им также как разновидность скромности или смирения, отсутствие доверия к самому себе (Kartezjusz 2001: 189–190).

Несмотря на отсутствие вербализаций этого чувства в исследовательском материале, центром поля является *стыд*, обладающий двумя гипонимами: *застенчивостью* и *смущением*. К лексико-семантическому полю *стыда* принадлежит также *растерянность*, являющаяся гипонимом смущения:

Стыд

↳ Застенчивость

↳ Смущение

↳ Растерянность

Застенчивость

„Свойство по знач. прил. застенчивый; робость, **стыдливость**” (МАС).

Застенчивость проявляется по отношению к исполнителю: *Валерий Абисалович застенчиво улыбаясь, сообщил, что они тут с Денисом сегодня выучили к концерту еще один музыкальный сюрприз для „одного большого человека” [192], исполнению: негромкая опера, явно рассчитанная на зал не крупнее Малого, прозвучала в Большом глуховато-застенчиво, чуть музейно [796], музыкальному произведению: застенчиво-хрупкий, как полевой цветок, Музыкальный момент Шуберта [250]. Она указана как противоположность экстравертности: *экстравертная Муттер гармонирует с застенчивым Бронфманом [193], а также заносчивости: в нем сочетались искренность и мнительность, вспыльчивость и деликатность, заносчивость и застенчивость, лень и трудолюбие [316].**

Растерянность

(2 знач.) „Выражающий растерянность, **смущение**” (НСРЯ).

Растерянность, как свидетельствуют нижеприведенные вербализации, это состояние, свойственное исполнителю, ощущаемое публикой и при этом трудное для скрывания: *отчего эти **растерянность** и смятенность, прозрачная хрупкость красоты и тоска – в Чайковском? [347]; некоторое время он **растерянно** улыбался, пытаясь подстроить инструмент к своему следующему вступлению, но явно не успевал [278]; надо было видеть крестные муки музыкального руководителя*

проекта Т. Гринденко и нескрываемую **растерянность** на лицах исполнителей [184]; смешанная с изумлением **радость** после концерта, к которой какое-то время примешивалась **растерянность** [616].

Смущение

„Замешательство, состояние застенчивости, **стыда**” (СРЯО).

Смущение это чувство, которое свойственно как исполнителям (что нашло отражение в словосочетании „**смущенно** улыбаться”: *гастролеры на сцене **смущенно** улыбаются друг другу* [224]), так и слушателям (что нашло отражение в словосочетании „остаться в **смущении**”: *другая часть (немалочисленная) пришла на Шан Эдвардс – и осталась в **смущении** по поводу фортепианных концертов, что, возможно, кого-то удержало от посещения сольного выступления именитого пианиста* [23].

22. Поле горечи

Данное поле составляют вербализации *горечи*, которая понимается в данном случае как близка разочарованию.

На страницах *Исповеди* (Св. Августин, электронный источник) *горечи* близки печаль, радость и разочарование.

Горечь

Горечь может определять характер произведения: *тихая **горечь**, нежная пластика и чуткий звук скрябинской прелюдии* [1], а также реакцию публики: *многие думали, тосковали, по-разному представляя себе, но с одинаково **горьким** чувством* [775].

Так как первоначальное значение **горечи** связано со вкусом, в рецензиях отмечены синестетические метафоры, касающиеся вкуса: *Завершить музыкальный двадцатый век со всеми его предельными точками (...) – это было глотком чистой воды. (...) Выпил – и уже не так все **горько** и странно* [770].

Горечь может оставить осадок (*совсем другая вторая часть – с разбором полетов, с разочарованием, взаимными упреками, осадком и **горечью*** [4]; Владимир Овчинников: *На любых конкурсах остается **горечь*** [771]; *горький осадок*

заключительных дней почти растворился в бездонном океане слушательских чувств [772]).

Чувство **горечи** чаще всего сочетается с чувством разочарования, однако отмечены также примеры схожести с чувством любви (*пронзительная горечь, тихая любовь, слышащиеся в каждой ноте, – все оказывается post mortem* [132]), с иронией (*малеровские концепции пронизаны иронией и горечью* [773]), чувством поражения (*именно в разряд вечных, недостижимых их ввело сознание, исполненное горьким чувством поражения от мира филистеров, с которым сражались Шуман и Гофман* [774]), пронзительностью [132], страхом [770].

23. Поле сострадания

К полю *сострадания* относятся *жалость* и *катарсис*.

Сострадание, наряду с ужасом, гневом, ненавистью, завистью, соревнованием и враждой, Аристотель (Аристотель, электронный источник) зачисляет к страстям, которые следует возбуждать в слушателе. Философ определяет *сострадание*, как „некоторого рода печаль при виде бедствия, которое может повлечь за собой гибель или вред и которое постигает человека, этого не заслуживающего” (Аристотель, электронный источник). *Сострадание* возможно почувствовать, если считаем возможным потерпеть бедствие, или кто-нибудь из наших близких такое бедствие перетерпит. Мы также испытываем *сострадание*, в случае обстоятельств, складывающихся так, что мы можем вспомнить о подобном несчастье и когда это несчастье нам самим близко. Стагирит указывает, что „люди, которые поглощены собственным состоянием (например, перепуганные), и такие, которые никого не считают хорошим, не испытывают сострадания” (Аристотель, электронный источник). Аристотель подытоживает, что условием для испытания *сострадания* к другому человеку является схожесть (по возрасту, способностям, происхождению, положению, характеру).

По мнению Августина (Св. Августин, электронный источник), *сострадание* вытекает из источника дружбы. Он делает замечание, что „страдать никому не хочется, но хочется быть сострадательным”. Чувство *сострадания* Августин сочетает с печалью, поскольку, по его мнению, нельзя сострадать, не печалясь, и любовью.

Жалость Декарт рассматривает как некую „смесь печали и любви, ощущаемую к другому человеку, который испытывает незаслуженное зло” (Kartezjusz 2001: 179; перевод: М. Д.) и противопоставляет ее зависти и насмешке.

Несмотря на отсутствие вербализаций *сострадания* в исследовательском материале, данная лексема является гиперонимом поля. *Жалость* и *катарсис* остаются в отношении гипонимии к состраданию.

Сострадание

↳ Жалость

↳ Катарсис

Жалость

„Сострадание, соболезнование, сочувствие” (НСРЯ).

Два случая **жалости**, отмеченные по отношению к исполнению, указывают на близость этого чувства к состраданию и светлой печали: *Финальные ее аккорды упали резко и бесповоротно – будто захлопнулась крышка гроба. Повесть о человеческой жизни, полная жалости, сострадания и светлой печали, была завершена [250]; смертельно жалостливый аккомпанемент струнных [4].*

Катарсис

(перен.) „Нравственное очищение, испытываемое человеком в процессе сопереживания и сострадания” (НСРЯ).

Катарсис сочетается с пределом, полнотой переживаний, эмоциональным пиком, что нашло отражение в таких словосочетаниях, как: *оркестр Ad Libitum – устроил настоящую феерию, завершившуюся полным катарсисом [816]; катарсическое переживание, достигнутое в момент наивысшей кульминации Пассакалии, отразилось и на всех остальных антрактах [85].*

24. Поле смирения

Данное поле составили вербализации именно *смирения*.

О *смирении* Аристотель (Аристотель, электронный источник) высказывается в единичном случае. Рассматривая ораторский стиль, философ констатирует,

что „когда дело касается вещей, возбуждающих сострадание, следует говорить со смирением”.

По сведениям Августина Блаженного (Св. Августин, электронный источник), *смирение* противопоставляется гордости. В *Исповеди* это чувство связано с личностью Христа. Именно в словах самого Иисуса Христа *смирение* отразилось на страницах Нового Завета: „возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим” (Новый Завет, От Матфея 11: 29). Дева Мария кратко после благовещения в Евангелие от Луки благодарит Богу словами песни магнификата „низложил сильных с престолов, и вознес смиренных” (Новый Завет, От Луки 1: 52). О вознесении *смиренных* заявляет также Псалтирь: „Смиренных возвышает Господь, а нечестивых унижает до земли” (Псалтирь 146: 6).

Декарт различает *смирение* порочное (подлость) и *смирение* добродетельное – единственное, к которому следует стремиться. Такое *смирение* характеризует людей благородных, которые зная несовершенство человеческой природы, не ставят себя выше других (Kartezjusz 2001: 161).

Смирение

Вербализации **смирения** представлены несколькими примерами, относящимися к исполнению: *бурным кульминациям Плетнев предпочел щемящее pianissimo, острому переживанию несчастья – принятие и смирение (впрочем, не дающее эмоционального освобождения)* [232]; *в рецензируемом концерте Биттнер проявил мощь в сценах Савла-гонителя, и смирение в эпизодах Павла* [777]; *Благородная и сентиментальная Франция вознаградит ваше исполнительское смирение* [778], однако **смирение** может также проявляться как реакция публики: *часть публики приняла это смиренно* [776].

25. Поле мести

Поле *мести* составил один пример вербализации этого чувства.

В *Риторике* (Аристотель, электронный источник) изложено, что дела *мести* тесно связаны с раздражением и запальчивостью. Это чувство также близко гневу, так как *мщение* ради мстящего „утоляет гнев, и гневаясь, люди печалются,

не имея возможности отомстить”. Если такая возможность появится – *месть* порождает удовольствие.

Апостол Павел предупреждает перед делами *мести*: „Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь” (Новый Завет, К Римлянам 12: 19).

Месть

В единичном примере **месть** звучит: *в этом мажоре звучит ненависть и месть* [89], что указывает на механизм синестетической метафоры. Несмотря на то, что мажор ассоциируется с позитивным, радостным настроением, в данном случае **месть** близка ненависти.

26. Поле неудовольствия

Данное поле совмещает вербализацию именно *неудовольствия*.

Аристотель *неудовольствием* определяет противоположность удовольствия, которое считает „некоторым движением души, быстрым и ощутимым водворением ее в ее естественное состояние” (Аристотель, электронный источник). Близость *неудовольствия* к гневу уже упоминалась выше. Философ подчеркивает также, что соображения своего собственного удовольствия и *неудовольствия* мешают правильному решению дела.

Неудовольствие

В единичном случае **неудовольствие** указывается как противопоставление удовольствию, что отсылает к только что процитированным словам Аристотеля: *Публика знает, что от тех концертов гарантированно получишь удовольствие (большое или нет – зависит от исполнителей), а от современного концептуального искусства – гарантированное **неудовольствие*** [608].

27. Поле ревности

Данное поле совмещает вербализацию *ревности*.

О *ревности* Августин Блаженный высказывается, что ей близки страх и гнев (Св. Августин, электронный источник).

Декарт *ревностью* называет „боязнь, касающуюся желанья, с целью сохранения в своем владении какого-нибудь блага” (Kartezjusz 2001: 169; перевод: М. Д.). Истоком *ревности* считает высокую оценку этого блага. Человек *ревнивый* рассматривает даже самые малые основания для подозрений.

Ревность

Ревность, понимаемая как человеческое безумство, помещается рядом с любовью, мезтью и гневом (*музыке, на примере псевдо-античных страстей повествующей о вечных человеческих безумствах – любви, мести, гневe и ревности* [308]).

Выводы

Фигуративность языка музыкальных рецензий проявляется в широком спектре вербализаций чувств и эмоций – в общем 108 лексем, относящихся к 27 лексико-семантическим полям. Вербализации, которые были выявлены в ходе анализа текстов русской музыкальной критики, это, в первую очередь, слова, которые непосредственно называют эмоциональные состояния, т. е. аффективы. Их разнообразие подчеркивают отношения гипо- и гиперонимии, которые указывают на множество оттенков определенной эмоции, ее первоначальный характер или периферийность по отношению к центру лексико-семантического поля. Эта иерархия позволяет определить эмоции высшего ряда (те, которые в ходе анализа выявились в качестве гиперонимов) и низшего ряда (те, которые проявились как гипонимы). С другой стороны, в случае некоторых эмоций, их принадлежность к определенному полю нечетка (напр., чувство оцепенения, которое, кроме поля страха, может также относиться к стыду).

К тому же, обнаружилась другая существенная особенность природы эмоций – они проявляются пучком, т. е. кластерно. В большинстве случаев, обнаруженных в ходе анализа, исследуемая эмоция сопровождается другими – иногда даже противоположными – эмоциональными состояниями (ср. *музыка полна сумеречных теней, томительного ожидания и смертного оцепенения* [30]; *музыке, на примере псевдо-античных страстей повествующей о вечных человеческих безумствах – любви, мести, гнева и ревности* [308]; *Фестиваль Early music открылся весело и жутко* [783]).

В данной главе было рассмотрено всего 1481 вербализация эмоций. Самым большим количеством упоминаний в текстах рецензий характеризуются эмоции, названия которых зачисляются к лексико-семантическому полю **восторга** (278 единиц), полю **радости** (199 единиц), полю **страха** (177). Почти такое же количество вербализаций насчитывает поле **чувствительности** (173). Выше ста примеров наблюдается еще лишь в полю **печали** (111 единиц). Следовательно, можно предположить, что названия эмоций, относящиеся к названным лексико-семантическим полям, являются наиболее типичными для описания впечатлений от музыки. Употреблений лексем, относящихся к полю **восторга**, почти в два раза больше остальных, значит, вербализации данной группы лексем (**вдохновения, восторга, восхищения, впечатления, порывистости, пыла, транс,**

увлечения, упоения, экзальтации, экстаза, энтузиазма) в текстах рецензии появлялись чаще других.

Наиболее разнообразным лексико-семантическим полем в плане количества гипонимов оказалось поле **страха**, в котором наблюдаются 14 лексем (**беспокойство, волнение, жуть, испуг, истерика, нервность, оцепенение, робость, страх, суетливость, тревога, трепет, ужас, устрашение**).

Довольно развернутым оказалось поле **восторга** в числе 12 лексем (**вдохновение, восторг, восхищение, впечатление, порывистость, пыл, транс, увлечение, упоение, экзальтация, экстаз, энтузиазм**).

Поля **радости** и **удовольствия** обнаружили 8 гипонимов (соответственно: **веселье, залихватство, комизм, праздничность, приподнятость, радость, торжество и шаловливость; драйв, наслаждение, нега, приятность, спокойствие, счастье, теплота, удовольствие**), поля **удивления** и **чувствительности** – 7 (поле **удивления**: **изумление, недоумение, неожиданность, оцепенение, потрясение, удивление, шок**; поле **чувствительности**: **нежность, сентиментальность, тонкость, трогательность, умиление, чувствительность, чуткость**). Наименее репрезентативными лексико-семантическими полями оказались те, которые охватывают по одной лексеме. К ним относятся: поле **благодарности**, поле **гордости**, поле **мести**, поле **неприятности**, поле **разочарования**, поле **ревности**, поле **скуки**, поле **смирения**.

В свою очередь, наибольшее количество вербализаций, в числе 96, характеризует **радость**. Данное наблюдение совпадает с упомянутым в ходе анализа высказыванием-цитатой: „любая музыка – радость”. Таким образом, можно констатировать, что **радость** является наиболее характерным для музыки чувством, проявляющимся во всех аспектах музыкального мероприятия, творчества, личности исполнителей и композиторов, реакций публики. Следующим по количеству упоминаний оказался **восторг**, вербализации которого отмечено в числе 81. Это чувство оказалось наиболее характерным для публики. Вербализации чувства **впечатления**, которое также как и восторг характеризует главным образом аудиторию, были отмечены в числе 68. Следующими по количеству вербализации оказались чувства: **нежности** (57), **трогательности** (48), **веселья** (46), **мраку** (45), **страсти** (42), **вдохновения** (40), **любви** (40), **печали** (39), **тоски** (27), **торжества** (26), **испуга** (24), **удивления** (24), **счастья** (23), **меланхолии** (22), **тревоги** (20).

Наименьшее количество вербализаций характеризуют чувства: **пристрастие** (3), **смирение** (3), **оцепенение** (3), **суетливость** (3), **ненависть** (2), **заупокойность** (2), **благочестие** (2), **честь** (2), **транс** (2), **траур** (2), **смущение** (2), **комизм** (2), **хладнокровие** (2), **жалость** (2), **катарсис** (2), **доброжелательность** (2), **симпатия** (2), **храбрость** (2), **месть** (1), **неудовольствие** (1), **ревность** (1). Таким образом, можно предположить, что данные эмоции и чувства являются наименее характерными для музыки и ее восприятия.

При исследовании материала не вводится разграничение на чувства-аффекты и чувства-отношения. Предварительный анализ показал, что из-за специфики музыкального мероприятия нет оснований для данного разграничения, так как чувства и эмоции, воспринимаемые как расположения (отношения) в контексте восприятия музыки теряют свой характер и становятся кратковременными, т. е. аффектами. Для изображения данного явления примерами могут послужить следующие высказывания музыкальных критиков: *в этом мажоре звучит **ненависть** и **месть*** [89], *при этом вам удалось сохранить „чисто” контрабасовый „**агрессивный саунд**”* [701]. **Ненависть** и **агрессия**, принадлежащие к полю антипатии и воспринимающиеся исследователями-эмотиологами как чувства-отношения, в данных случаях переживаются как чувства-аффекты. Такое же явление наблюдается в следующих примерах: *благоговейное отношение дирижера к исполняемой музыке* [284] (**благоговение**, принадлежащее к полю уважения, в данном случае приобретает свойства аффекта), *публика слушает внимательно, **доброжелательно** и **чистосердечно*** [283] (**доброжелательность**, являясь частью поля симпатии, обычно считается чувством-отношением, в данном случае становится чувством-аффектом). Вербализации **благочестия**, **гордости** и **траура**, помещенные в исследовательском материале, могут послужить иллюстрациями чувств-отношений, однако, из-за малого количества примеров, данное замечание трудно признать достаточно обоснованным.

Исследовательский материал показал, что некоторые чувства и эмоции определяют реакции композиторов, исполнителей, а также могут определять характер сочинений и звучания инструментов.

Петр Ильич Чайковский это композитор, с которым ассоциируется самая широкая палитра эмоций (**вдохновение**, **веселье**, **горе**, **испуг**, **любовь**, **напряжение**, **отчаяние**, **потрясение**, **радость**, **растерянность**, **сентиментальность**, **счастье**, **тоска**, **трогательность**, **холод**, **чувствительность**, **ярость**). Эмоциональность, резкие

перепады в настроении, тонкая душевная организация уже с детских лет характеризуют личность русского композитора³³. Это также композитор, которому российские авторы рецензий уделяют больше всего внимания. В свою очередь, творчеству Сергея Сергеевича Прокофьева приписывается **мрак, накал, печаль, радость, сарказм, страсть, счастье, тревога, трепет, удивление, шаловливость, ярость**, в то время как творчеству Александра Николаевича Скрябина: **горечь, нежность, чуткость, тревога, огонь, вдохновение, боль, экстаз, агрессия**, творчеству Франца Шуберта: **вдохновение, восхищение, застенчивость, мрак, нежность, печаль, порывистость, радость, скука, тоска, тревога, трепет, упоение**. Творчество Иоганнеса Брамса определяют такие чувства, как **горе, мрак, недоумение, нежность, отчаяние, печаль, порывистость, счастье, уважение, чувствительность, экзальтация**.

Перечисленные композиторы (кроме С. Прокофьева) являются представителями эпохи Романтизма. Из сказанного следует, что романтическая музыка и ее исполнение вызывают самое разнообразное количество эмоций и чувств. Данное предположение совпадает с определением *Sturm und Drang*, предельно эмоциональным подходом к творчеству. Эмоционализм является стержнем музыкальной речи эпохи Романтизма (Росієј 2009: 26) – в этот период он достигает предельной интенсивности и разнообразия, что отразилось в исследовательском материале настоящей главы.

Остальные вербализации касаются творчества Г. Берлиоза (**вдохновение, увлечение, торжество, гордость, нежность**), Ф. Мендельсона (**печаль, радость, упоение**), Г. Уствольской (**экзальтация, тревога**), Р. Штрауса (**восторг, торжество**), Ф. Листа (**восхищение, мрак**), Г. Малера (**восхищение, отчаяние, радость**), А. Шнитке (**страх, скука**), Б. Сметаны (**горе, чувственность, страх, трепет**), Я. Сибелиуса (**страх, трепет, чувственность, грусть**), Г. Форе (**нежность, чувственность, печаль, гроза, устрашение**), Л. ван Бетховена (**спокойствие, боль, радость, торжество**), Й. Гайдна (**мрак, радость**), С. Невского (**недоумение, шок**), И. С. Баха (**радость, скука**), В. А. Моцарта (**радость, трогательность**), Р. Шумана – **любовь и доброжелательность, пристрастие и любовь** – Р. Воан-Уильямса, М. Мусоргского – **помпезность**. **Печаль** характеризует интонацию Г. В. Свиридова, М. Равеля определяет **любовь**, творчество А. Шенберга и А. Берга – **испуг**. **Уважение** определяет отношение Д. Шостаковича к М. Вайнбергу, в то время как **благодарность**

³³ Подробнее о личности П. И. Чайковского см. <http://www.tchaikov.ru/lichnost.html> (12. 11. 2020).

характеризует отношение Э. Денисова к Д. Шостаковичу.

Относительно к композиторам следует подчеркнуть, что в некоторых случаях авторы рецензий используют механизм метонимии. Такими примерами могут послужить: *радостный* Бетховен, *Бах скучен*, *трогательно* лубочный Моцарт, Мендельсон скромно и *радостно* трудился, или Штраус *страдал от неточности и несвободы*, где, вероятно, фамилия композитора замещает его определенное произведение или творчество. Данному художественному приему посвящается часть четвертой главы настоящей работы.

Некоторые примеры вербализаций чувств и эмоций касаются конкретных сочинений. Так, медленной части в *Пятой виолончельной сонате op. 102 №2* Людвига ван Бетховена приписывается „топос” *меланхолии*, *Симфония-реквием* Бенджамина Бриттена внушает *уважение* и *пафос*; *Шестая симфония* Густава Малера и *Адажио* из „Щелкунчика” определяются как гимн *любви*. Музыка *Мессы* Игоря Федоровича Стравинского названо *холодной*; *Равнины* Петериса Вакса – *тоскливо-созерцательными*; ноктюрны Фридерика Шопена (не названо которые именно) ассоциируются с *печалью*, в то время как в *Третьем концерте* Сергея Сергеевича Прокофьева „есть и *сарказм*, в нем много *счастья*, солнца и *радости*”.

В свою очередь, говоря о сочинениях и их частях, следует отметить, что вербализации, относящиеся к последней части произведения – финалу, составляют самую большую и разнообразную группу. Исследовательский материал показал, что финал может вызывать такие чувства, как *торжество* (4), *радость* (3), *жуть* (2), *тревога* (2), а также *впечатление* (1), *вознесение* (1), *беспокойство* (1), *суетливость* (1), *ужас* (1), *устрашение* (1), *грусть* (1), *холодное отчаяние* (1), *нежность* (1), *оцепенение* (1), *агрессия* (1), *мучительство* (1) и *зауспокойность* (1).

Что касается исполнителей, *меланхолия* показалась чертой пианистов: Р. Лупу, и М. Плетнева (которому приписывается также *любовь*), клавесиниста К. Безуиденхуда. Игру пианиста А. Шиффа, по мнению авторов рецензий, характеризует шемая *тоска* и *трогательная сентиментальность*, в то время как *сарказм* определяет исполнительский стиль пианиста А. Коробейникова. Музыкальные критики В. Холоденко именуют *вдохновенным* или *изумительным*. Е. Кисин демонстрирует *вдохновенную* мягкость и *тонкость*, Ю. Кочубан произвела *приятное впечатление* своей яркой, *эмоциональной*, даже *экзальтированной* с оттенком *суетливости* игрой. Г. Соколова характеризует нерушимое *спокойствие*

или, наоборот – **шок**. По мнению рецензента, **чуткий** А. Гугнин **порадовал** публику. М. Уэно характеризует **эмоциональный накал, драйв**, Д. Герингасу свойственны **тонкость** и **скука, холод** – певцу Д. Хворостовскому и скрипачу В. Репину. Рецензенты упоминают также альтиста Ю. Башмета, которому свойственны **восторг, потрясение**, и скрипача Р. Минца, которому приписывается **торжественно-мрачный** вид, а также **агрессивно-обольстительную** игру.

Самое большое количество примеров вербализаций касается М. Плетнева (выдающегося пианиста, а также дирижера и композитора), которому приписывается **восторг, испуг, любовь, меланхолия, отчаяние, оцепенение, радость, робость, скука, смирение, страсть, сумрак, счастье, тонкость, холод, шок**.

Что касается дирижеров, **благодарность** – это черта дирижера Ф. Херревеге. Другому дирижеру, Х. Тилеманну, приписывается **тоска**, в то время как **чувствительность** – А. Рубикису. **Пристрастие** и **бесстрашие** определяют В. Гергиева. В. Спивакову, одновременно скрипачу, свойственны **радость, надежда, сомнение**, К. Нагано приписывается **трепет, тонкость, радость. Победительная уверенность** определяет исполнительский стиль скрипачки Х. Хан, а **вдохновение** и **храбрость** – игру И. Рожена. Два примера вербализаций касаются ансамбля – „Мотус-квартета” (**симпатия**) и „Квартета имени Бородина” (**равнодушие**).

Наконец, следует также обратить внимание на вербализации чувств и эмоций, которые связаны со звуком отдельных музыкальных инструментов. Так, самую большую по количеству группу составляют словосочетания, которые относятся к струнным инструментам. Их звучание вызывает **экстазм**: *экстатическими арпеджио струнных*; **робость**: *известная робость струнных*; **томление**: *томительными струнными соло*; **агрессию**: *агрессивная роскошь тембра струнных*; **нежность** и **трепет**: *Кремер придал фразам струнных, тягучим нотам дерева и вкраплениям меди нежность*; *нежный трепет струнных*, а также **жалостливость**: *жалостливый аккомпанемент струнных*.

Примеры, в которых эмоции имеют источником звучание группы инструментов, относятся также к ударным: *жуткие раскаты литавр и больших барабанов*; *агрессия литавр*; *саркастические ударные*, и медным духовым: *страшный тембр труб*; *торжественной, ликующей песни двух труб*.

Вербализации эмоций могут относиться также к звукам, издаваемым отдельным музыкальным инструментом. Скрипка чаще всего связывается с **изумлением** (*изумительно хороши звучанием были скрипки*), **печалью** (*скрипки пианиссимо пели свою печаль; задушевно-печальная тема скрипок; скрипка – сам Курентзис сравнил ее тон с тембром печального армянского дудука*). В исследовательском материале **печаль** характеризует также флейту (*печальные, „лунные” мелодии флейты*) и только что упомянутый армянский дудук. В нескольких случаях звучание (или верещание) флейты ассоциируется с **испугом**: *пугающим* оказалось соло флейты; **истерикой**: *истерически-пронзительное верещание флейт-пикколо*; **нежностью**: *соло флейты (Максим Рубцов) в самом конце части – нежное*.

В свою очередь, **тоска** может являться чертой лиры (*лира тоскливо звучит из темноты*), армянского дудука (*в медленной Сонате К.208 слышался тоскливый армянский дудук*), бандонеона – заодно с **любовью** (*бандонеон, который выжимает из сердца своими монотонными ритмами чарующую смесь тоски и любви*). Звучанию виолончели приписывается **нега** и **упоение** (*упоительная нега виолончельного соло*), кларнета – **залихватство** и **отчаяние** (*залихватский и отчаянно танцующий кларнет*), арфы и рояля – **нежность** (*нежные всплески арфы; рояль в Моцарте ласкал уши нежнее*).

Глава четвертая

Языковые средства усиления выразительности в текстах русской музыкальной критики

А. А. Тертычный подчеркивает роль творческих целей при создании любых журналистских текстов, при осуществлении которых журналист применяет различные методы познания действительности. Они составляют три большие группы – эмпирические (методы сбора материала), теоретические (анализ, синтез, индукция, дедукция, аналогия, исторический, логический, гипотетический методы и т. д.) и художественные методы (приемы ассоциации, творческой фантазии, метафоризации, метонимии, одушевления, оксюморона, литоты [преуменьшения], гиперболизации [преувеличения], генерализации [подмены частного вывода общим], индивидуализации [подмены общего вывода частным] и т. д.) (Тертычный, электронный источник).

Для отражения своих впечатлений от музыки, кроме информации о музыкальном событии, автор рецензии прибегает особенно к художественным методам, т. е. риторическим приемам, эмоциональной экспрессии, метафорам (часто использующими механизм синестезии). Таким образом, он стремится запечатлеть образно-выразительную сферу музыки, выстраивает темпоритм речи, эмоциональную и смысловую драматургию соответственно определенной художественной идее.

Авторы статьи *Оценочный вектор рецензии в музыкальном дискурсе* (Викулова et al. 2018) считают самым распространенным средством передачи „образа музыки”, характеристики игры музыкантов и описания звука качественные прилагательные, а также конструкции, состоящие из оценочных наречий и причастий. Наречия, по мнению исследователей, помогают усилить образную функцию прилагательных и выразить позицию говорящего. Эти признаковые части речи дают разностороннюю характеристику предмету и выделяют его качества, следовательно, дают оценку – как положительную, так и отрицательную³⁴. Данное замечание можно отнести также

³⁴ В. А. Эрман и А. В. Ермакова, считают, что воспроизведение рецензентом невербального кода музыкального события может осуществляться следующими языковыми средствами: 1. прилагательными

к исследовательскому материалу настоящей работы, характеризующемуся обилием эпитетов.

Кроме эпитетов, авторы в текстах рецензий нередко используют оценочно окрашенные существительные, а также метод сравнения игры отдельных музыкантов, коллективов, деятельности дирижеров. Особенно важную роль в описаниях музыкальных событий играет метафора, часто приобретающая сенсорную форму. Так, звучание может передаваться через сложные ассоциации со звуком, а также синестетически через монорецепторные метафоры другого плана – тактильную, ориентационно-пространственную, вкусовую, зрительную и полирецепторную. Кроме эмоционально-экспрессивных средств, для высказывания своей оценки и, следовательно, воздействия на чувства читателей, музыкальные критики используют прием иронии, а также другие положительно или отрицательно окрашенные слова различных лексико-грамматических классов (Викулова 2018).

Таким образом, подчеркивается переносное значение, которое осуществляется посредством тропов. Троп понимаем как „употребление слова в переносном значении, т. е. выделение вторичных его признаков для характеристики какого-либо явления”. Следовательно, слово, признак которого переносится на другое слово, теряет свое самостоятельное значение. Троп обладает главным образом познавательной ценностью, что получает особенное значение в литературе. Посредством данного приема писатели (в том числе и музыкальные критики) имеют возможность более четко, образно выразить свои мысли, мнения, оценки. При этом, наряду со своим познавательным значением, художественный прием выполняет еще индивидуализирующую и субъективно-оценочную функции (Тимофеев 1976: 214–215).

Адам Кулявик определяет главную функцию тропов как семантическую, образостроительную (т. е. строение поэтического образа), характеризуя ее как сферу семантических преобразований (Kulawik 1994: 97).

Ниже представлены примеры тропов, почерпнутых из текстов русской музыкальной критики, среди которых отмечены: эпитет, оксюморон, сравнение, персонификация, ирония.

и причастиями с семантикой чувств и настроения; 2. глаголами с семантикой звуков; 3. глаголами с семантикой движения; 4. глаголами с семантикой манеры исполнения; 5. метафорами, которые часто являются неологизмами рецензента, указывающими исключительно на его индивидуальное восприятие музыкального события (Эрман, Ермакова 2018b).

В свою очередь, метафоре, как наиболее репрезентативному художественному приему (особенно ее синестетической разновидности), посвящается вторая часть настоящей главы.

1. Эпитет

Эпитетом, в широком смысле, именуется всякое слово, которое определяет, поясняет, характеризует, и, главным образом, индивидуализирует какое-либо понятие. По сути, эпитетация подчеркивает, усиливает отличительное для данного предмета качество. Таким образом, писатель, в том числе музыкальный критик, выделяет те свойства рисуемого им явления, на которые он хочет обратить внимание читателя (Тимофеев 1976: 217–218). Эпитетом могут служить главным образом имена прилагательные, однако может ним являться и другое значащее слово. В исследовательском материале настоящей работы выделяются следующие типы эпитетов, в которых характерная черта предмета – это главным образом его эмотивность: имена прилагательные, наречно-именные словосочетания, наречия, субстантивно-субстантивные словосочетания, хремотонимы и причастия.

а) Имена прилагательные, называющие эмоциональные состояния:

торжественный и *яростный тон* [697]; „*Ракоци-марш*” Берлиоза – *торжественный* и *горделивый* [192]; *страстный шероховатый, увлекательный* и *по-романтически необузданный шедевр* Берлиоза [146]; *отчаянная экзальтированность* в Четвертой Брамса [512]; в *неистовом* и *виртуозном исполнении* Кротенко [449]; *нелегко перейти от presto furioso „Дикой охоты” к умиротворенному andantino „Воспоминания”* [197]; сыграть *упоительный* Квинтет Шуберта с двумя виолончелями [764]; *нежная пластика* и *чуткий звук скрябинской прелюдии* [1]; *жизнерадостный канадский трубач* [397]; *сумрачной суггестией, предвосхищающей его же Четвертую симфонию* [8]; *ужасный* и *прекрасный, все сметающий на своем пути финал* [92]; *траурный унисон тромбонов и тубы* [91]; контрастом этому *мрачному* и *печальному посланию Прокофьева прозвучал Первый концерт Чайковского* [18]; *живое прозвучало живым, страшное – страшным* [93]; *экстатические кульминации* [496]; *безошибочно трагическое впечатление* [269]; *жуткий бег „скерцо”* [210]; *непробиваемой звенящей стеной, безнадежной до жути* [18]; *душераздирающий траурный марш* [30]; *спокойные части Сонаты Франка* [488]; *строгая филармоническая аудитория* [44];

сыграть концерт Шостаковича **нервным и трепетным** звуком [53]; электроника – как **вдохновенный арт** [226]; здесь вальс, только **грустный** [490]; **неистовая, безграничная, иррациональная любовь к музыке** [712]; искренний **восторг** публики [389].

б) Имена прилагательные, указывающие на:

– оценку и отношение рецензента к исполнителю или исполнению:

обворожительный, чуткий аккомпанемент солиста [198]; **прекрасный, все сметающий на своем пути финал**” [92]; **бешеный темп** [104]; **оставила приятное, впечатление** [212]; **с беспрецедентным подъемом и зашкаливающим драматизмом** [202]; **деликатный и чуткий аккомпанемент дирижера** [85]; **такое виртуозное, артистичное и вдохновенное исполнение** [361]; **импульсивная и несколько „марионеточная” манера** [512]; **тонкое лирическое переживание** [64]; **с невероятным энтузиазмом и нескрываемым удовольствием** [116]; **исповедальная искренность** [209]; **огромное, почти гипнотическое впечатление** [448]; **делает силвестровский стиль уникальным** [132]; **поразительное художественное впечатление** [213]; **художественные данные конкурсантки** [510]; **замечательный органнй праздник** [39]; **исполнение изумительное** [205]; **отличный оркестр и отличный дирижер** [129]; **с хорошим звуком и чуткостью Николай Саченко** [754]; **особенная красота** [49]; **результат радостный и убедительный** [520]; **чрезвычайно важный и, пожалуй, даже пугающий аспект** [316];

– характер музыки:

резвый финал внезапно оборачивается адскими видениями и безысходным трагизмом [92]; Прокофьев (...) **пытается уйти от тяжелых чувств и раздумий** [20]; **элегических, нежных, но и мятежных настроений** [712]; **сочинением архаичным, недостаточно пышным** [177].

в) Имена прилагательные, образованные от:

– фамилий композиторов:

вагнеровские ходы его гобой **выводит весело и жизнелюбиво** [490]; **поствагнеровское томление в первой половине сочинения или выпуклые тембровые смелости** [508]; **мрачные и густые краски листовских гармоний** [13]; **соната и вовсе стала**

парадоксальным зеркальным отражением **моцартовской** драматургии [135]; болезненная темнота **скрябинского** экстаза присутствовала скорее как тема, нежели как суть [321]; музыкант был очень пластичен и серьезно следовал за всеми душевными порывами в светлом и хрупком **шубертовском** музыкальном мире [203]; шаблонов **прокофьевской** выразительности [22]; Программа к **шумановской** дате по структуре оказалась похожа на **мендельсоновскую** [145]; слышит он в **шопеновской** музыке часто больше других [174]; открыл абонемент **генделевский** „Мессия” [237]; **Малерианская** программа Юровского также стала упражнением для оркестра и слушателей [516];

– фамилий дирижеров:

с точностью переживания формы и рельефностью счастья и горя в **баварско-нагановской** версии [150]; ясна, очевидна и своя, **свиридовская** интонация [7]; сдержанная **рудинская** фантазия втягивается в бег шумановской эмоциональной фантасмагии [145].

Чтобы подчеркнуть свои впечатления, рецензенты иногда используют превосходную степень имен прилагательных (*тончайший: другой мир – тончайшего* звукоизвлечения [724], *поэтичнейший: поэтичнейшая* игра под деликатный и чуткий аккомпанемент дирижера [85]).

г) Наречно-именные словосочетания:

противоположные оценки: от бурно-восторженных до раздраженно-презрительных [215]; *искренне-восторженный* прием у публики [394]; *далекое от изящно-салонного* впечатление [454]; *салонно-орнаментальная* абстракция [477]; *увлекательно-напористый* Джордж Ли [492]; *не в привычно чувственно-сладострастном, а, скорее, в мистико-экстатическом* ключе [196]; *нервно-взвинченная* агрессия [75]; *аккордеон в нервно-чутких* руках [524]; *брамсовской нервно-щемящей* чувствительностью [167]; *тревожно-смятенное* трио Шуберта [113]; *трагически-мрачная, тяжкая* поступь Прелюдии Шопена [250]; *пейзаж сумрачно-сказочный* [46]; *добиться от оркестра томительно-страстного* вагнеровского звучания [69]; к *триумфально-яростному* „Танцу рыцарей” [111]; *органично-спокойная* концентрация [207]; *концерт не потерял своего взволнованно-ликующего* настроения

[623]; **удивленно-послушно** певучий и мощный тон [112]; **семейно-домашние** романсы [141]; **эксцентрично-озорная** симфония веселья, [91]; **пустовато-виртуозная** музыка [651]; **четыре биса** великолепно **карнавально-циркового** покроя [72]; **погружалась** в неизбывную **сумеречно-закатную** печаль [282]; **приподнято-праздничная** эмоция [10]; **Два трио**, неоромантическое (...) Мориса Дюруфле и **картинно-медитативное** Петериса Вакса [113]; **иронично-шаловливую**, стремительную увертюру [588]; **нервно-взвинченная** агрессия [75]; **агрессивно-поступательный** ритм [48]; **противоположные** оценки: от бурно-восторженных до **раздраженно-презрительных** [215]; **прозвучала** в Большом **глуховато-застенчиво**, чуть музейно [796]; **трогательно-личностное** прочтение [435]; в **смутно-величественных** смыслах [520].

д) Наречия, называющие эмоциональные состояния:

нежно тренькающая барочная гитара [308]; **вариации** звучали, переливаясь **смутно** тревожными гармониями [195]; более **величественно** и **страшно** прозвучала на второй день **Шестая** симфония [92]; **порывисто**, **лирично**, с живой импровизационной энергией [16]; **тонко** чувствующего музыканта [729]; **потрясающе пластично** и **проникновенно** сыграв эту сольную романтическую пьесу [494].

е) Наречия, указывающие на оценку и отношение рецензента к исполнителю или исполнению:

вкрадчиво и незаметно проникает в душу [196]; **одинаково лукаво** и **шокирующе** звучали [76]; **вариации** звучали **терпко**, **утонченно** [195]; **идиотически** жизнерадостный репетитивный кусок [664].

Среди них можно выделить наречно-наречные словосочетания:

Давид Герингас (...) исполнил Сонату „Арпеджионе” Шуберта (...) **благородно-скучновато** [764]; **удивленно-послушно** певучий и мощный тон [112]; **играть так же агрессивно-обольстительно**, как Роман Минц [191]; **негромкая опера** (...) прозвучала в Большом **глуховато-застенчиво**, чуть музейно [796].

ё) Наречия, указывающие на темп сочинения:

сдержанно импозантная фразировка [167]; звуковая трагедия **медленно** и подробно разворачивалась в оркестре [18]; **сердито**, все нежнее, **расплывчато** [187]; пыльные

фуги, сцены маршей и кутежей получились на ура [299]; *финал внезапно оборачивается адскими видениями* [18]; *динамично, порывисто и стремительно* [205]; *по-романтически необузданный шедевр Берлиоза* [146].

ж) Субстантивно-субстантивные словосочетания:

девушка-дирижер [238]; *автограф-сессия* [401]; *концерт-закрытие* [129]; *композитор-интеллектуал* [483]; *оркестр-аристократ* [537]; *программа-моноспектакль* [215]; *блюз-страсти* [37]; *гала-концерт* [798]; *партнер-соперник* [202]; *этюд-картина* [693].

з) Хремотонимы, называющие музыкальные произведения:

„Мефисто-вальс” [377]; *„Жар-птица”* [368]; *„Гассенхауэр-трио”* [620]; *„Вальс-фантазия”* [141]; *„Хаффнер-симфония”* [147]; *„Ракоци-марш”* [192].

и) Причастия и деепричастия, называющие эмоциональные состояния:

ужасающие бездны демонического разверзались в ней [92]; *финал скрипичного концерта (...) торжествующий* [558]; *словно сибибаются друг с другом горюющие матери* [30]; *с трогающим до глубины души, (...) чувством* [25]; *как бы с отчаянием, наслаждаясь* [187].

2. Оксюморон

Это разновидность эпитета, механизм которой заключается в перенесении контрастного признака. Посредством оксюморона взаимоисключающиеся понятия составляют связное целое. По мнению А. Кулявика, оксюморон формально принадлежит к эпитетам, однако его семантическая составляющая и способ организации значения роднит данный троп с метафорой.

Из материала музыкальных рецензий извлечены следующие примеры оксюморона: *вкусить (...) сладкую горечь просвещенного разочарования* [176]; *ни театральность музыки, ни стилевая всеядность композитора уже не выглядят крайним бесстрашием* [218]; *меланхолическая мрачность, сладость декаданса* [251]; *„Павана на смерть инфанты” Равеля – изысканно печальный шлягер* [268]; *маэстро с благодушно-равнодушным дирижированием* [278]; *внимание тысячного зала*

на благоговейной **музыке тишины** [760]; такие ценности, как чистота душевного строя, полнота чувств, любовь к миру и **красота страдания** [93]; Он был **ужасно симпатичен**, но играл словно бы от имени культового квартета „Кронос” [225]; фирменная искренность и **трагическая шалость** не слишком эффективно оттеняют беспроглядную тоску [43]; XX век, каким мы его плохо знаем, с музыкой **безнадежности и надежд** оказался новой ценностью и новым художественным сообщением [242].

3. Сравнение

Данный троп объясняется как сближение двух явлений для пояснения одного другим посредством его вторичных признаков. Важным фактором является присутствие общего признака, который дает возможность определения сходства. Однако, два сравниваемых явления отличаются интенсивностью этого признака (Kulawik 1994: 95). Сравнение, как правило, вносит в отражение действительности то ее понимание, которое присуще автору (в том числе и музыкальному критику). Формальными показателями сравнений служат союзы (*как, так, будто, подобно, точно*), или форма творительного падежа (напр., „Слово *крошкой* в руках улеглось”) (Тимофеев 1976: 216).

Примерами сравнений, почерпнутыми из текстов музыкальной критики, являются: *жизнь Скрябина, трудная и короткая как полет сверкающей кометы* [187]; *пауза – выразительная и глубокая как вздох* [187]; *Драматическая легенда (...) звучала подробным и внятнм, как будто немного меланхолическим прозаическим пересказом безудержной музыкальной поэзии* [59]; *незабываемая плетневская, как бы отстраненная меланхолия* [249]; *холодная, как бы „разреженная” музыка Мессы* [162]; *тут же – словно не связанные между собой медленные гармонии в Ариетте – распавшиеся, как в смерти, траур и нежность, безнадежность и тоска, пронзительные до боли крещендо* [241]; *медленные поэтические эпизоды в средних частях звучали как версии одного и того же зазубренного объяснения в любви* [295]; *таинственные басы рисуют пейзаж сумрачно-сказочный – почти как в Кащеевом царстве из „Жар-птицы”* [46]; *они исполнили Серенаду для струнного оркестра, будто нежно открыли двери в другой мир* [486]; *Чайковского можно петь с таким чувством меры, как если бы лирика его создавалась не с искренним переживанием*

сентиментальных текстов К. Р., а с филологическим восхищением строгой правильностью латинских стихов [87].

4. Персонификация

Суть персонификации (прозопопеи, олицетворения) сводится к переносу признаков, свойственных человеку, на предмет, животное, явление (Kulawik 1994: 104). В примерах, почерпнутых из музыкальных рецензий, показателями данного тропа являются, главным образом, глаголы, включая подвергшиеся субстантивации (бег, ход), а также слова сферы разума: *ход первой части [18]; трагедия, оборачивавшаяся то неостановимым горячечным бегом скрипок с inferнальными тихими глissандо смычков, то жуткими раскатами литавр [18]; жуткий бег „скерцо”, и рыдающий реквием финала [210]; в уставшем, но не лишенном патриаршего величия голосе [64]; первые такты сонаты Берга испугали неожиданной звуковой мощью [106]; музыка звучала громко, заявляя о себе [188]; Рондо полемически азартно играет с контрастом ласковой темы [661]; рациональные схемы никогда не держат верха над тонкой тканью эмоциональных рисунков [1]; ум (...) продиктовал художнице образы [711]; сочинение стоит в его втором отделении [177]; опус (...) обманывает [661].*

5. Ирония

Иронией называется такой прием, когда данному объекту приписываются признаки, свойства, вовсе нехарактерные для него. Употребление слов в контрастном контексте приводит к приобретению обратного смысла (Kulawik 1994: 112). Примерами иронии могут послужить: *было даже весело смотреть, как на поклоны вместо Чайковского вышел снова Пендерецкий [50]; Не раз приходилось слышать, как важно пропагандировать классическую музыку среди широкого слушателя – и в этом качестве всей стране предлагали наслаждаться телепередачей какаго-нибудь „концерта трех теноров” [456].*

6. Метафора: классический и когнитивный подходы

В связи с тем, что при описании эмоциональных состояний, а также самого музыкального опыта трудно уйти от метафоры, в этой части главы представлены две основные концепции, касающиеся метафоры: аристотелевский, то есть классический подход, и когнитивный подход. Также кратко представлены интерактивная теория метафоры и теория концептуальных амальгам.

Исследование метафоры является „одним из наиболее интенсивно развивающихся направлений современной гуманитарной науки” (Dobrzyńska 2012: 133; перевод: М. Д.). Ученые древних времен различали два типа метафор: генетические метафоры с номенклатурной функцией (также называемые метафорами *inopiae causa*, мотивированными необходимостью называть безымянные вещи), и живые метафоры, вызывающие участие воображения и показывающие объекты и явления в новой перспективе.

Создатель классической теории метафоры Аристотель в *Поэтике* определяет ее как

перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии. Я говорю о перенесении из рода в вид, например: „А корабль мой вот стоит”, так как стоять на якоре – это особый вид понятия „стоять”. (Пример перенесения) из вида в род: „Да, Одиссей совершил десятки тысяч дел добрых”. Десятки тысяч – вообще большое число, и этими словами тут воспользовался поэт вместо „множество”. Пример перенесения из вида в вид: „отчерпнув душу мечом” и „отрубив (воды от источников) несокрушимой медью”. В первом случае „отчерпнуть” – значит „отрубить”, во втором – „отрубить” поэт поставил вместо „отчерпнуть”. Нужно заметить, что оба слова обозначают что-нибудь отнять (Аристотель, *Поэтика*, электронный источник).

В свою очередь, в *Риторике* философ подчеркивает, что именно метафора, прежде всего, определяет ясность, изящество и изысканность стиля, и что ее использованию нельзя научиться от кого-то другого. Аристотель также отмечает, что метафоры должны создаваться не из далеких, а из близких и однородных понятий. Суть существования метафоры – это взаимосвязь, сходство между этими понятиями (Аристотель, электронный источник).

Метафору следует всегда заимствовать от сходства и [прилагать] ее к обоим из двух предметов, принадлежащих к одному и тому же роду (Аристотель, электронный источник).

а также:

Метафоры следует заимствовать от слов прекрасных по звуку, или по значению, или [закрывающих в себе нечто приятное] для зрения или для какого-либо другого чувства (Аристотель, электронный источник).

Тему метафоры затрагивал также Марк Фабий Квинтилиан (Kwintylian 2012), который в своей работе *Institutionis Oratoriae* определил ее как „наиболее часто используемый и самый красивый троп”. Римский ритор различает четыре типа метафор:

1. „В первом (...) мы заменяем один предмет другим. (...)”
2. Второй тип – замена неодушевленного предмета другим этого вида. (...)”
3. Третий тип – это замена неодушевленного объекта одушевленным. (...)”
4. В четвертом, наоборот, одушевленного объекта неодушевленным”.

Согласно Квинтилиану, метафора это более краткое сравнение. Он разграничивает эти понятия, утверждая, что суть сравнения состоит в сопоставлении его со сравниваемой вещью, которую мы хотим выразить, в то время как метафора заменяет эту вещь (Kwintylian 2012: 36–38).

Тереса Добжиньска отмечает, что современная интенсивность исследований метафоры и ее разнонаправленный характер связаны с непоследовательным применением этого понятия. Метафора стала как бы модным термином, используемым в разных значениях, не только в соответствии с ее толкованием Аристотелем или рассматриваемым как живое метафорическое построение в поэзии. Помимо вербальных и концептуальных метафор, появились интерсемиотические связи, состоящие во взаимодействии знаков из различных областей: вербальных и невербальных сообщений, визуальных и звуковых сообщений. Т. Добжиньска отмечает, что в современной эссеистике можно наблюдать отождествление метафоры с символом из-за того, что границы между двумя понятиями размыты. Таким образом, метафора

становится исследовательским объектом не только для лингвистов, но и эссеистов, искусствоведов, театральных критиков и кинокритиков. Она присутствует также в работах по рекламе, мультимедийных текстах и медиаполитике (Dobrzyńska 2012: 134–135;

перевод: М. Д.).

Исследовательница, однако, подчеркивает, что вербальные метафоры остаются в центре всех этих типов метафор.

Другой известный исследователь метафор, Золтан Кёвечес, объясняет, что

метафора – это не прием, свойственный для слов. Один из основных постулатов когнитивной лингвистики состоит в том, что метафора не является исключительно лингвистическим феноменом: кажется, что она принадлежит областям языка, мысли, социокультурной практики, мозга и тела.

Метафора является „лингвистическим, концептуальным, социокультурным, нейронным, телесным феноменом и существует одновременно на каждом из этих уровней” (Kövecses 2011: 191–192).

Авторы теории концептуальной метафоры Джордж Лакофф и Марк Джонсон обращают внимание на понимание и опыт определенного вида вещей в терминах другой вещи как суть метафоры. Исследователи отмечают, что

обычно нефизическое концептуализируется в терминах физического, т. е. мы концептуализируем то, что определено менее четко, в терминах того, что определено более четко (Лакофф, Джонсон, электронный источник).

Лингвисты сравнивают способность понимать явления посредством метафоры с чувством вкуса, обоняния или слуха. Более того, они показывают метафору как единственный способ познать большую часть действительности из-за того, что мыслительные процессы в значительной степени основаны на метафорах. Именно благодаря тому, что ранее существовали в человеческих мыслительных процессах, метафоры могут проявляться в языке. Лакофф и Джонсон подчеркивают роль метафоры в понимании того, что трудно определить, т. е. чувств, эстетических переживаний, моральных дилемм, духовного осознания. К тому же, указывают на присутствие и роль метафор в культурных ценностях: „Наиболее фундаментальные культурные ценности согласуются с метафорической структурой основных концептов этой культуры” (Лакофф, Джонсон, электронный источник).

По словам Джона Роберта Тейлора, автора книги *Когнитивная грамматика*, в фундаментальной работе Лакоффа и Джонсона есть три основных предположения:

1. метафора встречается в повседневной жизни и ее нельзя свести к риторической фигуре, характерной для определенных литературных жанров;
2. метафора повседневного языка характеризуется высокой степенью когерентности и регулярности;
3. метафора является не только способом выражения, но прежде всего способом рассуждения; это связано с тем, что сами понятия, обозначаемые метафорическими выражениями, имеют метафорическую структуру (Taylor 2007: 587)³⁵.

Рональд Уэйн Лангакер в сборнике своих докладов объясняет основные области, подчеркивая, что они не являются понятиями, когнитивной грамматики (ранее называемой пространственной грамматикой – *space grammar*), иными словами домены, которые он делит на базовые (*basic domains*) и небазовые, т. е. сложные (*non-basic domains*). Базовые домены лингвист характеризует как области, которые включают в себя понятия цветового пространства, физического пространства, времени, температуры, высоты голоса. Эти области относятся к человеческим чувствам и определяются им как элементарные и несводимые измерения человеческого опыта. Остальные домены являются небазовыми, поэтому представляют собой знания любого характера и сложности (Langacker 2005: 16). Аналогом понятия когнитивного домена может быть идеализационная когнитивная модель (Лакофф) и фрейм (Чарльз Филлмор). Лангакер также объясняет концепцию ментальной визуализации, которую он понимает как „способность строить одну и ту же ситуацию разными способами” (Langacker 2005: 14). В указанной монографии также поднимается вопрос амальгамы, на основе которой впоследствии была разработана теория амальгам.

Агнешка Либура рассматривает теорию амальгам отчасти как альтернативу, отчасти как дополнение к когнитивной теории Лакоффа и Джонсона. Исследовательница отмечает, что, так же как метафоры, понятийные амальгамы являются когнитивными инструментами: благодаря им различные концептуальные структуры трансформируются в измерения, наиболее доступные человеческому познанию. Однако различия между когнитивной теорией метафоры и теорией

³⁵ Стоит добавить, что Дж. Р. Тейлор отмечает общие черты когнитивной грамматики с некоторыми аспектами мысли Фердинанда де Соссюра; а именно его убеждение, что фундаментальным предметом лингвистических исследований является лингвистический знак, а также дефиницию языка, который для де Соссюра является знаковой системой. На эти убеждения ссылается также Р. Лангакер (ср. Тейлор 2007: 45).

амальгамы касаются описания самих ментальных операций, которые составляют суть обеих концепций. Подход Лакоффа и Джонсона предполагает, что метафора чаще всего определяется как отображение или проекция структуры из исходной концептуальной области, более ясной, легкой для понимания, на целевую – более абстрактную или сложную. Амальгамы в концепции Жюль Фоконье и Марка Тернера возникают в результате слияния концептуальной структуры по крайней мере двух ментальных пространств в новое целое. Результатом этой интеграции является появление нового смысла, недоступного ни в одном исходном пространстве. Общая, более абстрактная структура слитых ментальных пространств указывается на схемах, иллюстрирующих этот процесс. В итоге выявляется дополнительное пространство, называемое генерическим. Таким образом, в отличие от традиционной двухчастной модели, известной из работ Лакоффа и Джонсона, возникает модель, состоящая из четырех пространств с плотной сетью связей (Libura 2007: 17–18).

Либура отмечает явное сходство теории амальгамы с интерактивной теорией метафоры, разработанной Айвором Армстронгом Ричардсом (1950) и Максом Блэком (1962, 1979). Ученые считают, что метафорическое взаимодействие реорганизует структуру основной темы наподобие вспомогательной темы, одновременно в последней вызывая изменения. Ричардс подчеркивает, что лингвистические метафоры происходят из метафорического мышления (которое исследователь считает основным). В свою очередь, Блэк говорит о проектировании ресурсов знаний по основной теме. Эти ресурсы связываются данным языковым сообществом со вспомогательной темой. Стоит добавить, что Блэк уделяет особое внимание системности этих ресурсов (*system of associated commonplaces*) (Libura 2007: 19). Тереса Добжиньска объясняет понимание метафоры Ричардсом:

Согласно Ричардсу, метафора возникает, когда данное высказывание – благодаря давлению контекста – способно одновременно вызвать две интерферирующие мысли о двух разных объектах, основанные на одном слове или предложении. Эти две мысли взаимодействуют, они, как говорит Ричардс, входят в интеракцию, показывая свои объекты одновременно похожими и непохожими, идентичными и разными. (...) Компонент, используемый в предложении и являющийся основой одной из интерферирующих мыслей, Ричардс называет носителем, а реконструированный компонент, проецируемый контекстом, – тенором (Dobrzyńska 2012: 24–25; перевод: М. Д.).

Описывая степень „мертвости” или „креативности” метафоры (Połowniak-Wawrzonek 2015: 17), Блэк также ввел понятия эмфазы (*emphasis*) и резонанса (*resonance*). Анджей

Коминек объясняет эмфазу как измерение метафорического утверждения, которое характеризует его точность. Другими словами, чем меньше создатель метафоры решает заменить ее элементы другими элементами, тем более эмфатической она становится. В свою очередь, резонанс исследователь объясняет как фактор, определяющий восприимчивость метафоры к интерпретации, а его интенсивность – как зависимость от количества скрытых возможностей интерпретации (Kominек 2009: 29).

В отличие от представителей классической теории метафоры Аристотеля и Квинтилиана, которые объяснили механизм метафоры применительно к отдельным словам, Ричардс понимает метафору применительно к предложению (Połowniak-Wawrzonek 2015: 17). Стоит отметить, что, по мнению Олафа Якеля, теория Ричардса и Блэка, раскрывающая метафорическую природу человеческого мышления, вдохновила Лакоффа, Джонсона, а также Тернера и других исследователей когнитивного направления.

Обсуждая различия между традиционным и когнитивным подходами к пониманию метафорического переноса, Коминек резюмирует, что они могут быть представлены как противоположности:

1. Эксплорация вместо субституции;
2. Корреляция вместо сравнения;
3. Условность вместо поэтичности;
4. Креация, а не просто описание реальности (Kominек 2009: 35).

Разница между аристотелевской моделью и когнитивной моделью также заключается в том, что, как отмечает Эльжбета Табаковска, „аристотелевская модель предполагает существование бинарной оппозиции между «принадлежностью» и «непринадлежностью» к данной категории”, в то время как когнитивная модель рассматривает такую принадлежность как вопрос степени, различая *лучших* и *худших* представителей категории. В качестве примера лучшего представителя категории „транспортное средство” в европейской культуре Табаковска упоминает *автомобиль* в отличие, например, от *рикши*.

Результатом выделения когнитивной лингвистики стала замена классической категоризации теорией прототипов, в которой каждая категория определяется по отношению к своему прототипу. Табаковска называет прототипом схематическое представление данной категории или группы ее наиболее типичных или центральных

представителей (Tabakowska 2001: 39).

Обобщая рассуждения о когнитивном аспекте метафоры, стоит цитировать упомянутого уже Олафа Якеля, который определяет девять основных тезисов когнитивной теории метафоры:

1. Тезис о вездесущности (метафоры распространены как в повседневном, так и в специализированном языке);
2. Тезис о доменах (концептуальные метафоры заключаются в связывании двух концептуальных доменов: целевого и исходного);
3. Тезис о моделях (концептуальные метафоры создают когнитивные модели, сложные структуры организации знаний, которые могут выступать в качестве культурных моделей мышления);
4. Тезис о диахронии (когнитивно-семантическое исследование метафор также необходимо при исследовании исторического развития языка, как отдельных выражений, так и метафорических переносов между целыми концептуальными доменами);
5. Тезис об однонаправленности (метафорическая проекция, являющаяся результатом отношения исходного домена «*eksplanans*» и целевого домена «*eksplanandum*», имеет однозначное направление, которое можно установить как синхронно, так и диахронически);
6. Тезис об инвариантности (некоторые структурные элементы схемы исходного домена переносятся, без изменений, в целевой домен);
7. Тезис о необходимости (некоторые предметные области доступны нашему мышлению только посредством концептуальной метафоры; концептуальные метафоры гарантируют согласованность и единообразие нашего опыта);
8. Тезис о креативности (потенциальное изобилие смысла метафоры в повседневной жизни может придать новую структуру устоявшимся образцам мышления, а в научном контексте выполняет эвристическую функцию);
9. Тезис о фокусировании (альтернативные метафоры для одного и того же целевого домена различаются по фокусировке; описание данного домена выделяет одни аспекты и скрывает другие, поскольку метафоры доставляют частичное описание) (Jakel 2003: 43–45).

В контексте настоящей работы, следует отметить, что метафора, особенно ее синестетическая разновидность, является наиболее репрезентативным

художественным приемом текстов музыкальной критики, так как она способствует передаче разнообразия впечатлений от музыки. Прежде чем приступить к ее описанию, здесь приводятся некоторые примеры синекдохи и метонимии (рассматриваемые за А. Коминекем как разновидности метафоры), отмеченные в исследовательском материале.

6.1. Синекдоха

В рецензиях на музыкальные события отмечены следующие случаи синекдохи:

- *pars pro toto*: *инфернальные тихие глассандо **смычков*** [18]; *звуковая материя – капризная, разорванная, прихотливая – обладала странной притягательностью для уха* [10]; *от зрительских **ушей** несколько ускользает момент новизны и свежести* [107]; *получился и сейчас Первый концерт Брамса с Алексеем Любимовым за клавишами* [324]; *Геннадий Рождественский предварил ее вступительным **словом*** – *против обычаев Юровского консервативно лаконичным* [516]; *дирижировал легко, без всякого напряжения, испытывая явное удовольствие от того, как изменчивая река фаустовских настроений протекает через его **ладони*** [615]; *Должен был состояться конкурс композиторов YouTube с многотысячной интернет-аудиторией, чтобы произошла столь естественная встреча **композитора и слушателя*** [684].
- *totum pro parte*: *особенно рукоплескала **галерка** второго амфитеатра, традиционно переполненная студентами* [25]; *зал отблагодарил музыкантов громкими аплодисментами* [55]; *В одной афише мирно уживались образцы шанхайской оперы и **европейский романтизм*** [117]; *восточная мудрая **простота** побеждала европейскую изощренность* [117]; *в Доме-музее П. И. Чайковского сыграли еще одну **программу*** [210]; *Кельнцы уже бывали в Москве и Санкт-Петербурге – со „Страстями по Иоанну” Баха на Пасхальном фестивале* [237]; *Схоластической искушенности, какой грешат иные **барочники**, тоже не было* [237]; *нежный трепет **струнных*** [46]; *маэстро согласился выйти к **прессе*** [341].

6.2. Метонимия

В свою очередь, примерами метонимии послужили: *за борт летят и **Бах** с **Бетховеном**, и **Орф** со **Штраусом*** [48]; *после латиноамериканской части, наступил*

Чайковский [72]; *Бетховена* сыграли по-честному [72]; сумрачные хоралы *меди* [92]; жуткие раскаты *литавр* и больших *барабанов* [18]; ревущими диссонансами *меди* [30]; тревожная *флейта* [55]; мы привыкли в *Гершвине* [37]; шесть *валторн*, три *тромбона*, одна басовая и две вагнеровские *тубы* устраивают в финале Восьмой симфонии Антона Брукнера форменную акцию устрашения [353]; скерцозная тема, упорно прерываемая угрюмым пунктиром *басов* [202]; *Клавесин*, *гобой*, струнное трио и исполнители вокальных партий провели зрителей концерта по „закоулкам” человеческих отношений до благополучного финала цикла [55]; густо-маслянистый *баритон* (...) пронзительное, гибкое, отливающее холодным металлическим блеском *сопрано* [48]; в Третьем концерте оркестр и *рояль* погрузились в другую глубину, словно в звуковой „океан” – тягучий, плотный, бездонный, где тяжелый пульс *литавр* со вздымающимися гигантскими волнами *струнных* сливался с тяжелыми аккордовыми каскадам и исступленной каденцией *рояля* [210]; выбирает не *классику* или *барокко*, а романтический репертуар [324]; придать движению *палочки* большую скупость [541].

К метафорическим преобразованиям относятся также: *берлинцы* и их *маэстро* [дирижер], не взяв гонораров, подарили концерт Москве как столице одной из стран-победительниц [384]; можно было наблюдать во втором *московском вечере* [концерте] [72]; *звезды* [исполнители] русской струнной школы подарили русскому фестивалю проекты по своему характеру продюсерские, иными словами – европейские [420]; *Большой сибирский человек с впечатляющей мускулатурой* [Мацуев] вышел на сцену размашисто, под горячие приветственные аплодисменты и тут же выдал первый сюрприз [486]; русско-французские *силы* [музыканты] под управлением Владимира Федосеева [615].

Следует отметить метафоры, которые описывают музыкальные конкурсы посредством спортивной лексики (впечатляющий шестичасовой *марафон* [473]; утренний *блок* завершила Йол Юм Сон (Корея) [817]; фестиваль пройдет с 6 по 10 февраля, а его основной *площадкой* станет Государственный драматический театр „На Литейном” [818]; крупнейшее независимое профессиональное *соревнование* для молодых музыкантов [819]; Фаготист Юрий Радзевич, выпускник петербургской школы, привлек на свое выступление целую группу *болельщиков* [820])³⁶.

³⁶ Ср. Dzienisiewicz 2018 (b).

Как уже упоминалось выше, характеристическим языковым средством в текстах музыкальной критики является синестетическая метафора, анализ которой составляет основную тему настоящей главы. Прежде чем приступить к описанию типов метафор, относящихся к слуху, зрению, осязанию, вкусу и обонянию, следует упорядочить некоторые вопросы синестетической метафоры, особенно учитывая явление синестезии в языке.

7. Синестетическая метафора

Так как основной задачей настоящей главы является анализ синестетических эмотивных метафор, следует объяснить их суть, разновидности, историю и место феномена синестезии в современных исследованиях.

7.1. Синестезия – определение и механизм

Синестезия (от греческого: *syn* – вместе и *aísthēsis* – восприятие, чувствовать) – это художественный прием, в котором „определенные сенсорные ощущения представлены в категориях, соответствующих другим смыслам” (Sławiński 2008: 551; перевод: М. Д.). Ричард Сайтовик (Richard Cytowic), американский невролог и автор первой пионерской работы по вопросу синестезии *Synesthesia: A Union of the Senses* (1989), определяет это явление, как „ненамеренный физический опыт межчувственной ассоциации”. Сайтовик подчеркивает, что феномен синестезии „следует отличать от метафор, литературных тропов, звуковой символики и преднамеренных артистических фантазий” (Cytowic 1989, цит. за: Прокофьева 2010: 5)³⁷.

Шон Эндрю Дэй (Sean Day), глава Американской синестетической ассоциации, опираясь на данные, полученные в результате исследований 1143 синестетов, приходит к выводу, что существует как минимум 73 различных типа синестезии³⁸. Самое большое количество составляют те случаи, когда графемы воспринимаются визуально (61,26 %) ³⁹, единицы времени – визуально (22,96%), музыкальные звуки –

³⁷ Стоит отметить также взгляды выдающегося психолога и физиолога Рэймонда Уилера, который в 1920 г. опубликовал результаты исследований, на основании которых сформулировал новый тезис, указывающий синестезию не только как пучок разномодальных (межчувственных) ассоциаций, но и как способ ментальной организации мира (Прокофьева 2010: 7).

³⁸ Некоторые из них получили собственную номенклатуру, напр. *хроместезия* (звуки автоматически и непроизвольно вызывают цвета) и *идеастезия* (активация понятий производит сенсорные впечатления, похожие на перцепцию).

³⁹ Одним из наиболее известных синестетиков, для которых буква обладала характеристическим цветом, был Владимир Набоков. Слушая и произнося звуки, писатель испытывал цветовые ощущения,

визуально (18,05%), вообще звуки – визуально (16,21%). Остальные случаи, достигающие 5 и больше процентов, это: музыкальные ноты – визуально (7,80%), фонемы – визуально (7,54%), человек – визуально (6,49%), ароматы – визуально (6,13%), запахи – визуально (5,78%), боль – визуально (5,43%). Заметно, что все случаи указывают на зрение как целевой домен. Ученый подчеркивает, что синестезия обычно однонаправленна. Таким образом, для данного синестета вкус может производить синестетический звук, но звук не будет производить синестетический вкус. Однако, отмечено несколько редких случаев синестетов, у которых наблюдалась двунаправленная синестезия. В таких случаях, например, музыка порождает (синестетические) краски, а видение красок вызывает (синестетические) звуки⁴⁰.

Станислав Васильевич Воронин обращает внимание на различия между собственно синестезией, которую исследователь понимает как „психофизиологическую универсалию, лежащую в основе звуко-символизма как универсалии лингвистической”, а синестэмией (термин принадлежит Воронину), область действия которой, по мнению исследователя, „принадлежит к сенсорно-эмоциональной сфере; эта же сфера в значительной части есть область денотации звуко-символической лексики” (Воронин 1982: 86). Ученый развивает свою дефиницию синестэмии, понимая ее как

различного рода взаимодействия между ощущениями разных модальностей (реже – между ощущениями одной модальности) и ощущениями и эмоциями, результатом которых на первосигнальном уровне является перенос качества ощущения (либо перенос нервных импульсов), на второсигнальном же уровне – перенос значения, в том числе перенос значения в звуко-символическом слове (Воронин 1982: 77)⁴¹.

Эмоциональный аспект синестезии затрагивает также Лариса Петровна Прокофьева, утверждая, что этот феномен „является системным механизмом, в основе которого лежит процесс эмоционального обобщения, проявляющийся

представляющие отдельные буквы алфавита. Этот дар Набоков унаследовал от матери (Ginter 2015, книжная обложка).

⁴⁰ <http://www.daysyn.com/Types-of-Syn.html> (04.02.2021). Этот тезис автор обновил в поконференционном сборнике статей *Music and Synesthesia*, Vienna 2020, указывая на 77 разновидностей синестезии.

⁴¹ Л. П. Прокофьева замечает, что в рамках синестэмии выделяются две разновидности – ассоциативная и метафорическая, которые не имеют четких границ, но обладают своей спецификой в плане уровней. Так, например, в литературном творчестве метафорическая синестэмия затрагивает в основном лексико-семантический уровень, тогда как ассоциативная – фоносемантический (Прокофьева 2010).

на семантическом уровне в общности эмоционально-оценочных свойств объектов разной модальности”. Таким образом, синестезия „обеспечивает связь между ощущениями разных модальностей, позволяет инвариантно воспринимать разномодальные объекты и на основе восприятия одной модальности реконструировать целостный образ” (Прокофьева 2010: 9).

Зузанна Козловска добавляет, что механизм синестезии опирается на принципе межчувственного восприятия (Kozłowska 2015) как художественного средства, основанного на смешении чувств, обычно двух (хотя известны случаи трех- и четырехсенсорной синестезии)⁴². В литературе синестезия используется довольно часто, особенно в поэзии или при описании чувственных впечатлений⁴³.

Изучая феномен синестезии с точки зрения нейрологии, в итоге исследований, проведенных на синестетиках, воспринимающих числа и буквы при помощи определенных красок⁴⁴, Вилейанур Субраманиан Рамачандран и Эдвард Хаббард приходят к выводу, что „синестезия – это настоящий эффект восприятия, который, возможно, вызван перекрестными связями в определенных областях мозга”. Исследователи добавляют, что среди синестетов существует большая неоднородность, которую ученые сочетают с перекрестными связями на разных этапах. Те области, которые связаны с более абстрактными числовыми концепциями и более сложной обработкой цвета, лежат рядом с угловой извилиной. Авторы отмечают также нейронную связь синестезии с метафорой, утверждая, что „понимание синестезии может предоставить экспериментальный рычаг для понимания нейронной основы метафор” (Рамачандран, Хаббард 2001: 982).

Известный с конца XVII – начала XVIII веков феномен синестезии является объектом исследования представителей разных областей науки: психологии (Г. Фехнер, Т. Рибо, В. Рамачандран, Э. Хаббард, А. Веллек и др.), клинической медицины и психиатрии (М. Кларинс, Р. Уилер, С. В. Кравков, О. И. Табидзе, А. Р. Лурия, Л. Маркс, С. Барон-Коэн и др.), литературоведения и лингвистики (А. П. Журавлев, С. В. Воронин, Ш. Кастеллано, К. Т. Данн, Ш. Дэй, С. Ульманн, З. Козловска, А. Роговска, А. Гинтер и др.), музыковедения (Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина, Л. Сабанеев, Т. Качиньский), психофизики (Л. Робертсон, Б. Д. Алварез). Механизм синестезии применяется также по отношению к другим

⁴² Речь идет об исследовании русского невролога Александра Лурия, проведенного на Соломоне Шерешевском, известном мнемонисте и синестетике (Rogowska 2002b).

⁴³ З. Козловска отмечает, что синестезия наиболее ярко характеризует барочную, романтическую (на фоне идеи *correspondance des artes*), символистскую и авангардную поэзию (Kozłowska 2015: 116).

⁴⁴ Alvarez, Robertson 2013.

дисциплинам, таким как театр (В. Ванслов) (Прокофьева 2010), кино (С. Эйзенштейн, Д. Линч)⁴⁵, архитектура (К. Шинеггер и С. Рудингер) и живопись (В. Кандинский, М. Чюрлёнис)⁴⁶ (Kozłowska 2014: 228–229). За последние десятилетия отмечается рост интереса к исследованию синестезии. Организованы американская (Sean Day), австралийская (Pat Higgs), британская (Simon Baron-Cohen), бельгийская (Hugo Neurman), и китайская (Julia Simner) синестетические ассоциации, проводятся многочисленные конференции⁴⁷ и семинары (Прокофьева 2010), в то время как в Польше строится корпус синестетических метафор SYNAMET.

Развитие интереса к синестезии привело к выделению ее разновидностей. Как утверждает Л. П. Прокофьева, опираясь на исследования А. Веллека в 30-тых годах XX века, который выделил синестезию *нормативную* и *аномальную*, американские ученые, занимающиеся этим вопросом в конце XX в. унаследовали его тип рефлексии, предлагая вариант *истинной синестезии* (*true-synesthesia*) и *псевдосинестезии* (*pseudosynesthesia*) (Прокофьева 2010: 4). В 2001 г. Гейл Мартино и Лоренс Маркс предложили еще другой терминологический вариант: *сильной* и *слабой синестезии*, объясняя, что *сильная синестезия* возникает, когда стимул производит как сенсорное качество, обычно связанное с этой модальностью, так и качество, обычно связанное с другой модальностью. Исследователи добавляют, что *сильная синестезия* возникает сама по себе (Martino, Marks 2001). Данное разделение объясняет также Анна Гинтер, указывая, что *сильная синестезия* выражает перцептивные качества стимулов из разных модальностей. Этот тип синестезии характеризует то, что она ощущается вне контекста, она дословна, она однонаправленна, на низком уровне восприятия. В свою очередь, основой *слабой синестезии* Гинтер называет межчувственные ассоциации, в которых ощущения определяются контекстом. Исследовательница констатирует, что *слабую синестезию* можно определить как синестетическую метафору (Ginter 2016: 54).

Еще другое объяснение механизма синестетической метафоры предложили

⁴⁵ З. Козловска указывает на присутствие синестезии в кино, в творчестве Дэвида Линча, подробно анализируя фильм *Малхолланд Драйв* (Kozłowska 2014). О творчестве Эйзенштейна в синестетической перспективе см. Galejev 1967.

⁴⁶ Малоизвестно, что феномен синестезии использовался при описании впечатлений от выставок живописи Генриком Сенкевичем (Pietrzak 2016).

⁴⁷ Особенно следует отметить международную конференцию *Music and Synesthesia*, проведенную 3–5 июля 2020 г. в Вене, на которой обсуждались такие аспекты феномена синестезии, как личные наблюдения художников (Timothy B. Layden, Christine Söfng, Michael Haverkamp и др.) и музыкантов (Sean A. Day, Jasmin Sinha, Concetta Abbate & Carolyn ‘CC’ Hart, Clara Soto, Milja Vanhalen и др.), синестезия в определенных музыкальных произведениях (Maris Loefer, Svetlana Konanchuk, Samantha Kelly и др.), история и теория синестезии (Leonardo Capanni & Jörg Jewanski, Solange Glasser и др.), вопрос псевдосинестезии (Maiko Kawabata и др.).

Маркус Уернинг, Йенс Флейшауэр и Хакан Бешеоглу (2006), по мнению которых синестетическая метафора возникает тогда, когда исходный домен является одновременно доменом перцепционным. Сильная синестетическая метафора (*strongly synaesthetic metaphor*) возникает когда исходный и целевой домен являются перцепционными; следовательно, если целевой домен не является перцепционным, синестетическая метафора определяется как слабая (*weakly synaesthetic metaphor*) (Ginter 2016: 54).

7.2. Синестезия в музыке и живописи

Как уже упоминалось выше, феномен синестезии интересовал творцов уже много веков назад. Описываемое нами явление наблюдается уже в древнем Китае, где названия музыкальных тонов, чисел и планет ассоциировались с определенным вкусом и цветом, напр. тон *jué* ассоциировался с числом 3, Юпитером, кислым вкусом и зеленым и голубым цветами, тон *zhiv* ассоциировался с числом 5, Марсом, горьким вкусом и красным цветом. Древние персы также связывали музыкальные тона с определенным цветом. Так тон В воспринимался ими как розовый, А – зеленый, G – светло-голубой, F – черный, E – желтый. В свою очередь, Аристотель в *De Sensu et Sensibilibus* указывает ассоциации вкуса с цветом, где, к примеру, сладкий вкус философ связывает с белым цветом, жирный вкус – с желтым цветом, острый – фиолетово-красным, горький – черным и др. (Day, электронный источник).

В Средние Века Рудольф Сен-Тронд стремился ввести систему обозначений, которая представляла лады песней (которые ученый ошибочно отождествлял с древнегреческими ладами) как цвета. Таким образом, для употребления дорийского языка на письме использовался красный цвет, фригийского – зеленый, лидийского – желтый, миксолидийского – фиолетовый. Примерно в 1492 году Франкино Гафури представил Европе раскрашенную греческую модальную музыку со следующей системой: дорийский – кристальный цвет, фригийский – оранжевый, лидийский – красный, миксолидийский – неопределенный смешанный цвет (Day, электронный источник).

Итальянский художник Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593), живущий в XVI веке, экспериментировал с воспроизведением звуков на холсте (Stępień-Kutera 2007). Он использовал разные цвета для отдельных голосов музыкальной композиции, таким образом пытаясь достичь отношения между цветом, звуком и светом, а для исполнения своей работы нанял цимбалиста. Синестезией интересовались также

два иезуита: Афанасий Кирхер (1602–1680), прославившийся как создатель теории, проводившей аналогию между шкалой цветов и звуков, а также Луи Бертран Капелье (1688–1757), поразивший мир аудиовизуальным творением под названием *clavecin oculaire* (Stępień-Kutera 2007: 21).

Нельзя обойти вниманием и русского композитора Александра Скрябина (1872–1915), который в своей поэме „Прометей” вместо звуков, предназначенных для „излучения” красок, поместил в главной роли партию световой клавиатуры (*Luce*), которая должна исполняться синхронно с музыкой. Стоит заметить, что она записана особым шифром, основа которого лежит в соответствии определенных цветов с определенными звуковыми созвучиями в индивидуальном „цветном слухе” Скрябина. Однако, так как о „цветном слухе” Скрябина нам известно только из воспоминаний современников, все попытки расшифровать партию *Luce* могут быть лишь догадками⁴⁸.

Одним из музыкантов, по мнению исследователей, не вызывающим сомнений по поводу испытывания синестетических ощущений, является русский композитор, Николай Римский-Корсаков (1844–1908). Если интерес к скрябинскому „цветному слуху” (или „цветовому звукосозерцанию”) был мотивирован стремлением осознать генезис его идеи „симфонии света” в „Прометее”, то применительно к Римскому-Корсакову это было связано с объяснением чрезвычайной изобразительности его музыки. Известно его цветосозерцание по отношению к тональностям, его система „семантики тональностей”:

Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере для меня лично, – говорил композитор, – встречаются исключительно в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветковых столбов и переливах световых лучей северного сияния. Там есть и Cis настоящий, и h, и As, и все, что вы хотите (Ястребцев 1960: 176).

В контексте настоящей работы, стоит отметить, что у Римского-Корсакова некоторые тональности ассоциируются не только с определенным цветом, но также с эмоциями. Так, к примеру, G-dur: светлый, радостный, откровенный, коричневато-золотистый, D-dur: дневной, желтоватый, солнечный, царственный, властный, H-dur: мрачный, темно-синий со стальным серовато-свинцовым отливом, цвет зловещих грозовых туч, As-dur: характер нежный, мечтательный, цвет серовато-фиолетовый, Es-dur: темный,

⁴⁸ Несмотря на то, что творчество А. Скрябина многие считали ярким примером синестезии, современные исследователи ставят этот тезис под вопросом, который обсуждается напр. в: Galejev, Vanechkina 2001.

сумрачный, серо-синеватый (тональность „крепостей и градов”) (Ванечкина, Галеев 2003).

Синестетиком считался также французский композитор Оливье Мессиан (1908–1992). Его высказывание, в котором представлен процесс создания „Trois petites liturgies” может послужить примером красочного слушания:

„Trois petites liturgies” были сочинены как витражи. Разноцветное мерцание достигается здесь с помощью соответствующих ритмических красок, особенно ритмических канонов, независимых от музыки, с помощью модальных цветов, особенно *modi*, наложенных друг на друга в полимодальном переплетении, и, наконец, с помощью инструментальных красок. Все эти цвета, смешанные вместе, создают звуковую радугу [...]. Звуки, звучание и ритмы объединяются, чтобы излить поток синего, или поток красного, или поток пурпурного цвета. Я не упомянул зеленый, оранжевый, желтый цвет, потому что я слышу это сочинение как сине-пурпурно-красное (Kaczyński 1984: 21–22; перевод: М. Д.).

Мессиан объясняет свой творческий процесс, основанный на синестезии, следующим образом:

Когда я слушаю музыку или даже когда читаю партитуру, я вижу краски, соответствующие звукам. Это краски, которые движутся вместе с музыкой, меняясь в зависимости от изменения регистров, октав, положения, транспозиции, инструментовки, темпа и силы звука (Kaczyński 1984: 16; перевод: М. Д.).

Подытоживая замечания, касающиеся феномена синестезии в музыке, стоит упомянуть классификацию Анны Роговской, которая, ссылаясь на Альфреда Перси Скоулза, отмечает пять типов синестезии в музыке:

1. цвет связан со всем творчеством композитора, например, музыка Моцарта ассоциируется с синим, а музыка Шопена с зеленым цветом;
2. цвета соответствуют индивидуальным сочинениям, например „Аида” вызывает ощущения, связанные с синим цветом, „Летучий голландец” – мутно-зеленым;
3. цвет соответствует тембру голоса или краске звука определенного инструмента, например, кларнету приписывается розовый цвет, а медным духовым – оттенки красного;
4. цвет связан с музыкальной тональностью, например, ре мажор определяется как желтый, си-бемоль минор – черный;
5. цвет ассоциируется с абсолютной высотой звука, например си – серый,

ля-бемоль – пурпурный (Rogowska 2002b: 86).

В круг интересовавшихся феноменом синестезии следует зачислить также живописцев, в том числе Эжен Делакруа. В его творчестве особого внимания заслуживает так называемая „музыкальная тенденция”, которая выражалась через цветовой синтез. Инспирацией для Делакруа послужили работы классиков (таких, как Веронезе, Рубенс, Ван Дейк) (Stażyński 1965: 60–61)⁴⁹. Нельзя игнорировать других художников, в творчестве которых наблюдается интерес к синестезии: Эдварда Мунка, Франсиса Пикабиа, Пауля Клее, Рене Магритта, Марка Ротко, Пита Мондриана⁵⁰. Особенно стоит отметить Василия Кандинского, который испытывал синестетические ощущения от сочетания цвета или формы с температурой. В своем анализе элементов живописи Кандинский указывает на взаимосвязь между резкостью углов и их цветом: художник воспринимает прямой угол как красный, острый угол как желтый, а тупой угол как имеющий синий оттенок (Kandyński 1986: 74). Для артиста горизонтальные, вертикальные и диагональные линии могут быть холодными, теплыми или холодно-теплыми, эти линии обладают также звуком:

Простейшая форма прямой – это горизонталь. В человеческом представлении она соответствует линии или поверхности, на которой человек стоит или передвигается. Итак, горизонталь – это холодная несущая основа, которая может быть продолжена на плоскости в различных направлениях. Холод и плоскостность – это основные звучания данной линии, она может быть определена как кратчайшая форма неограниченной холодной возможности движения. Полностью противоположна этой линии и внешне, и внутренне стоящая к ней под прямым углом вертикаль, в которой плоскостность заменяется высотой, то есть холод – теплом. Таким образом, вертикаль является кратчайшей формой неограниченной теплой возможности движения. Третий типичный вид прямой – это диагональ, которая схематичным образом под равным углом отклоняется от обеих вышеназванных и тем самым имеет к обеим равное тяготение, что и определяет ее внутреннее звучание, равномерное соединение холода и тепла. Итак: кратчайшая форма неограниченной тепло-холодной возможности движения (Кандинский: электронный источник)⁵¹.

⁴⁹ А. Роговска говорит также о музыкальности в картинах Дж. Уистлера, Ф. Купки, М. Чюрлениса, Р. и С. Делоне, П. Гогена, Х. Матисса и П. Клее. (Ср. Rogowska 2002b: 86).

⁵⁰ Подробнее о синестезии в творчестве художников и скульпторов см. <http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html> (05.02.2021).

⁵¹ <http://philologos.narod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm#lin> (21.11.2020).

Синестетические эмотивные метафоры в текстах русской музыкальной критики

Как было отмечено выше, феномен синестезии в языке может приобретать форму эпитета, сравнения, персонификации или – что важно в контексте настоящей главы – метафоры. В данной части работы указаны словосочетания, в которых эмоции выражаются при помощи синестетических метафор. Чтобы подчеркнуть эмотивный компонент изучаемых метафор, учитывая требования данной работы, нами используется название „синестетическая эмотивная метафора” (СЭМ). Типы категорий и подкатегорий образованы на основании текстов музыкальной критики, описывающих события, связаны с миром классической музыки. Примеры, почерпнутые из исследовательского материала, разделены по типам чувств, а именно: 1. СЭМ, относящиеся к слуху; 2. СЭМ, относящиеся к зрению; 3. СЭМ, относящиеся к осязанию; 4. СЭМ, относящиеся к вкусу; 5. СЭМ, относящиеся к обонянию.

1. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к зрению

Среди метафор, касающихся зрения, можно выделить девять групп:

1. СЭМ, относящиеся к свету,
2. СЭМ, относящиеся к цвету,
3. СЭМ, относящиеся к блеску,
4. СЭМ, относящиеся к чистоте,
5. СЭМ, относящиеся к определениям света,
6. СЭМ, относящиеся к отсутствию света,
7. СЭМ, относящиеся к изобразительному искусству,
8. СЭМ, относящаяся к внешнему виду (красоте),
9. СЭМ, относящаяся собственно к зрению.

1.1. СЭМ, относящиеся к свету

– *Равель писал Концерт для пианиста, потерявшего руку во время войны. Он сделал **потрясающее, очень светлое** сочинение [1];*

– *в музыке Сен-Санса нет ни **трагизма** смерти, свойственного большинству живущих, ни **просветленного** ожидания смерти [2];*

– *красота самой музыки заставляла забыть как о несовершенстве акустического*

пространства сцены (...) равно как и о парижско-парфюмерной атмосфере концерта, честно говоря, мало гармонизировавшей с истинной, просветленной **строгостью** Литургии [3];

– когда он за пультом с симфониями Шуберта, его глаза **светятся**, **горят**, **излучают счастье** и гармонию [4];

– кто-то ностальгически улыбался, кто-то **светло грустил** [5];

– повесть о человеческой жизни, полная **жалости, сострадания** и **светлой печали**, была завершена [6];

– свиридовская интонация – с ее свежестью, русской картинностью, **светом** и **печалью** [7];

– завершив длинную программу **светлым и радостным аккордом** [8];

– в каждом звуке **светилась радость бытия** – совершенно в соответствии с классической безмятежностью этой партитуры [9];

– **светлая, радостная, приподнято-праздничная** эмоция, доминирующая в крайних частях цикла, удачно предварили настрой Рождественской оперы-оратории Джона Адамса [10];

– контраст **мрачной** музыки Гайдна и **светлой, радостной** музыки его „Рождественской оратории” [11].

1.2. СЭМ, относящиеся к цвету

– его непоставленный голос придавал музыке **приятный колорит** сумасшедшинки [12];

– **чувственности**, прорывающей сквозь **мрачные** и **густые краски** листовских гармоний [13];

– эмоциональный спектр сочинения, варьирующий всевозможные **оттенки печали** [14];

– от **нежнейших**, почти бестелесных **красок** до резких пронзительных звуков [15];

– Коробейников заворожил **нежными красками** звука [16];

– поставщик **радостных красок** фестиваля [17];

– **жуткого**, „свинцового”, не оставляющего никакой надежды на просветление финала [18].

1.3. СЭМ, относящиеся к блеску

- *Мао Фудзита, который не менее свободно, чем победитель, зрело и воодушевленно сыграл финал, но зато и с завидным качеством и блеском!* [19];
- *Последнюю же с блеском уверенности и адреналиновым драйвом продемонстрировал американец Джордж Ли* [20];
- *бесконечно изобретательное сочинение было исполнено Гергиевым и его оркестром с блеском и видимым наслаждением* [21];
- *строгий блеск без мишуры и проникновенность без сентиментальности, на которую намекнул еще до вступления фортепиано оркестр* [22].

1.4. СЭМ, относящиеся к чистоте

- *второе же отделение было дано слушателям для чистого наслаждения* [23];
- *три мазурки Шопена, удивляющие внимательного зрителя чистотой формы и цвета* [24];
- *пианист исполнил на высочайшем техническом и образном уровне, с (...) чистой любовью к исполняемой музыке* [25];
- *обезоруживающе чистая и радостная эмоция, какую он излучал в завершении Четвертой сонаты, – тоже дивная редкость* [26];
- *чистая радость (...) Мендельсона* [27].

1.5. СЭМ, относящиеся к определениям света

- *музыкальный мир Караманова, монументальный, внутренне целостный, ослепительно торжественный* [28];
- *встряска при переходе от титанической, подавляющей манеры Марии Юдиной к гармоничному, взвешенному стилю Самуила Фейнберга производит ослепительное впечатление* [29];
- *марш, с мерной, неотступной поступью барабанов и ревущими диссонансами меди (...) – словно сшибаются друг с другом горюющие матери, ослепшие от горя и слез* [30];
- *спокойные, ясные фразы были слышны в дальних концах зала* [31];
- *стремясь найти пути к очень яркому и ясному искусству, Дебюсси оказывался скованным рамками давно определившегося мировоззрения* [32];

- **празднично-приподнятый** тонус оратории напомнил об **искрящейся радости** „Магнификата” Баха [33];
- постепенно подключаются другие группы инструментов, которые, поймав **сияющий** мажорный аккорд, вдруг оказываются в **безнадежной** дисгармонии [34];
- слушателей встречали подпоясанные веревками служители ордена с **излучающими радость** лицами [35];
- **страсть и огонь** в игре, несокрушимая победительная **уверенность**, сквозящая в каждом жесте и взгляде [36];
- мы привыкли в Гершвине к эдакой якобы бродвейской **залихватскости, шокирующей броскости блюз-страсти** [37];
- сам Лазарев предстал антиподом „баварского” Янсона – трактовки обеих симфоний светились **яркой, открытой эмоциональностью** [38];
- в Петербурге состоялся замечательный органнй праздник, каждое событие которого приносило **яркое впечатление** [39];
- „Предварительное действие” прозвучало со всей возможной **тщательностью**, выдающейся концентрацией медитативных сил, конструктивной ясностью и редкой, **незамутненной экстатичностью** [40].

1.6. СЭМ, относящиеся к отсутствию света

- **болезненная темнота** скрябинского **экстаза** присутствовала скорее как тема, нежели как суть [41];
- ее музыка (в которой, например, есть удары молотком по ящику в форме гроба) не выражает ничего, кроме **беспросветного отчаяния** [42];
- фирменная **искренность** и **трагическая шалость** не слишком эффективно **оттеняют беспроглядную тоску** [43];
- строгая филармоническая аудитория то отдавалась безудержному **веселью**, то погружалась в неизбывную **сумеречно-закатную печаль** [44].

1.7. СЭМ, относящиеся к изобразительному искусству

- Ярви создавал **умилительный образ** бюргерского уюта [45];
- таинственные басы рисуют **пейзаж сумрачно-сказочный** – почти как в Кащеевом царстве из „Жар-птицы” [46];

- *взрослая и опытная Гаухар, на мой взгляд, ближе подошла к образу „звезды любви, звезд-ды гарема” [47];*
- *через баховские хоралы и буйство постромантического оркестра Рихарда Штрауса к строгой графичности неоклассицизма Стравинского [48];*
- *на протяжении всего цикла сменяются образы тревожной настороженности, страдания, героической лирики, умиротворенного созерцания, заканчиваясь картиной напряженной борьбы [186].*

1.8. СЭМ, относящаяся к внешнему виду (красоте)

- *особенной, трогательной красотой покорила хрустальная „Lauda (con sordino)” для альты (Сергей Полтавский), электрогитары (Евгений Румянцев) и фортепиано (Павел Домбровский) [49].*

1.9. СЭМ, относящаяся собственно к зрению

- *было даже весело смотреть, как на поклоны вместо Чайковского вышел снова Пендерецкий [50].*

Проанализированный выше материал раскрывает разнообразие чувств и эмоций в синестетических метафорах, относящихся к зрению. Среди них, наиболее распространенной эмоцией оказывается **радость** (9 примеров), которая ассоциируется со светом (**светится радость бытия; светлая, радостная эмоция; Гайдн и светлая, радостная музыка его „Рождественской оратории”; светлый и радостный аккорд**), цветом и чистотой (**радостные краски фестиваля; чистая радость Мендельсона**). **Радость** концептуализируется также как приобретающая свойства света (или искры): **искрящаяся радость „Магнификата”; излучающие радость лица**. Чувства и эмоции, которые нашли отражение в синестетических метафорах, касающихся света, это также **потрясение, ожидание, строгость, счастье, грусть, жалость, сострадание**.

Довольно много СЭМ касается **печали** (4 примера), которая – наподобие только что упомянутой **радости** – чаще всего ассоциируется со светом: *повесть о человеческой жизни, полная (...) светлой печали; свиридовская интонация – с ее (...) светом и печалью*. **Печаль** определяется как многоцветная (**всевозможные оттенки печали**), а также характеризующая время суток: *сумеречно-закатная (неизбывная сумеречно-закатная печаль)*.

Особого внимания заслуживают также метафоры, относящиеся к **мраку**: *мрачные и густые краски листовских гармоний; басы рисуют пейзаж сумрачно-сказочный*. Соответственно, два примера СЭМ, относящихся к **нежности** отмечено в словосочетаниях: *нежнейших, почти бестелесных красок; Коробейников заморозил нежными красками звука*. Оба чувства – **мрак** и **нежность** – в нашем материале ассоциируются с изобразительным искусством, определяя краски, образ, пейзаж. В словосочетаниях отражены также следующие связи: *умилительный образ бюргерского уюта; строгая графичность неоклассицизма Стравинского*, в то время как свинцовый цвет связан с отсутствием **надежды** и **жутью**.

В свою очередь, концептуализации, относящиеся к чистоте показали, что чаще всего она определяет (в форме эпитета *чистый*) непосредственно данную эмоцию или чувство: *чистая любовь к исполняемой музыке; чистая радость (...)* Мендельсона; *дано слушателям для чистого наслаждения*; а также: *чистая и радостная эмоция*.

Наиболее разнообразной показалась группа метафор, в которых механизм синестезии проявляется в определениях света. Так, кроме упомянутых выше вербализаций **радости** и **мрака**, в данной группе появились словосочетания, относящиеся к **торжеству**, **горю**, **впечатлению** (*ослепительно торжественный; ослепший от горя; ослепительное впечатление и яркое впечатление*), **спокойствию** (*спокойные, ясные фразы*), **уверенности** (*уверенность, сквозящая в каждом жесте и взгляде*), **шоку** (*шокирующая броскость блюз-страсти*), **экстатичности** (*незамутненная экстатичность*), а также **эмоциональности** (*яркая, открытая эмоциональность*).

Наконец, следует отметить, что словосочетания, относящиеся к темноте и отсутствию света, ассоциируются с негативными эмоциями и чувствами: **болью**, **отчаянием**, **тоской** и **печалью** (*болезненная темнота скрябинского экстаза; не выразить ничего, кроме беспросветного отчаяния; оттенять беспроглядную тоску; неизбывная сумеречно-закатная печаль*).

2. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к слуху

Метафоры, относящиеся к слуху, составляют самую большую и разнообразную группу. Среди них можно выделить следующих восемь типов:

1. СЭМ, относящиеся к звуку,

2. СЭМ, относящиеся к тону,
3. СЭМ, относящиеся к тишине,
4. СЭМ, относящиеся к звукам, издаваемым музыкальными инструментами,
5. СЭМ, относящиеся к другим (неинструментальным) звукам,
6. СЭМ, относящиеся к элементам музыкального произведения,
7. СЭМ связанные со слухом как таковым,
8. СЭМ, связанная с оглушительностью.

2. 1. СЭМ, относящиеся к звуку как таковому

В рамках этой группы можно выделить несколько подтипов: синестетические метафоры, относящиеся именно к звуку; синестетические метафоры, относящиеся к звучанию; синестетические метафоры, относящиеся к глаголу *звучать* (среди которых отмечено обширную группу префиксальных единиц); синестетические метафоры, относящиеся к определению *звуковой*.

2.1.1. СЭМ, относящиеся именно к звуку

- *солист – Динар Еникеев (виолончель) – стремился увлечь оркестр в романтично-чувствительный и насыщенный звук* [51];
- *И при желании могли не только наслаждаться звуками оратории Гайдна „Сотворение мира”, но и разглядывать солистов и дирижера* [52];
- *Максиму Венгерову удалось сыграть концерт Шостаковича нервным и трепетным звуком* [53];
- *У него был изумительной красоты звук: яркий, сочный, чрезвычайно пластичный,* – сказал „Ъ” пианист Алексей Горiboldь [54];
- *Тихая горечь, нежная пластика и чуткий звук скрябинской прелюдии* [1];
- *Тревожная флейта, меланхоличные звуки арфы и эмоциональный альт составили основу этой композиции* [55];
- *свободный, но пугливый звук стал просачиваться в пролом идеологической стены лишь во второй половине двадцатого столетия* [56];
- *правда, звуки они извлекают пугающие* [57];
- *по эстетскому любованию звуком и сонористическому роскошеству коему Булез отнюдь не чужд, музыка Булеза несомненно и отчетливо французская* [58];

- „Sanctus” **удивлял лаской и весельем звука** [59];
- она позволила всем в оркестре видеть друг друга, незаметно распределить лидерские функции и вместе **радоваться звукам и фразам** [60];
- в их интерпретации появляются интересная интрига и **скучноватый звук** [61].

В данную группу мы зачислили также пример со словом **саунд** (из англ. звук):

- этот **агрессивный саунд**, накрепко связанный с нависающими с титров текстами,
- необыкновенно **смелое**, даже радикальное высказывание [62].

2.1.2. СЭМ, относящиеся к звучанию

- Если бы молодые певцы могли так же сохранить дыхание в „скоростной” песне „И розы, и лилии” или столь умело подпустить **простонародно-комическое звучание** в „Ее он страстно любит” [63];
- Мистическое отношение к смерти, „**заупокойность**” звучания, вытекающие из православной традиции отпевания, слышны были в уставшем, но не лишенном патриаршего величия голосе Александра Ведерникова [64];
- и даже не **радостная приподнятость звучаний**, нередко напоминающих расхожие образцы киномузыки [65];
- Красота созданного Кремером коллектива бросается в глаза, что, впрочем, не мешает оценить и его **изумительное звучание** [66];
- начальный хор кантаты „Nimm von uns Herr, du treuer Gott”, BWV 101 („О милосердный Боже! Отврати нас”), в интерпретации ансамбля **изумляющий жгучей остротой звучания** [67];
- **звучание** петербургского eNsemble под управлением Федора Леднева в этот раз показалось даже немножко **робким** [68];
- Иван Фишер безуспешно пытался добиться от оркестра **томительно-страстного вагнеровского звучания** [69];
- **скучное** однообразие невыстроенного **звучания** оживляли лишь иногда вступавшие тембры продольных флейт и гобоев да каччия [70];
- свободе рубато и захватывающим дух оттенкам пиано вплоть до **умопомрачительного звучания** с сурдиной [71];
- **звучание** оказывается не глубоко проработанным, но емким, дельным и **веселым**

[72];

– *Раритетный шопеновский опус (...) обманывает нежным звучанием чуть иронически услышанной темы* [73];

– „Манфреда” Федосеев провел подобно шквалу, окатив слушателя необузданной **бурей звучаний** [74];

– С этого момента в **звучании** оркестра наконец проявилась **тонкость и трепетность** [30].

2.1.3. СЭМ, относящиеся к глаголу звучать

– в музыке нет ни одной светлой и радостной краски – в ней **звучит** либо **нервно-взвинченная агрессия**, либо элегантный скепсис, либо **мрачная тоска** [75];

– **шокирующе звучали** приземленно бытовая музыка в „Волшебном роге мальчика” и нарочитое изящество венского рококо в Четвертой [76];

– „Славянский марш” – самое патриотичное сочинение русского музыкального гения (...) **приподнято** и грандиозно **звучащей** цитатой гимна „Боже, царя храни” [77];

– На петербургском концерте, однако, ансамблисты **звучали раздражающе нивелированно** [78];

– Его „Innerlichkeit” (сокровенность? искренность?) **звучит с трепетом**, по-мужски светло и взросло [79];

– Ворличу также лучше удавались созерцательные моменты, а едкий **сарказм звучал вяло** [80];

– **неожиданно** и даже **потрясающе звучит** трижды повторяющийся танец [81];

– содержало все, что полагается иметь среднестатистическому качественному авангардному сочинению, красиво и **страшно звучащую** пленку (...) [82];

– эти „гуляния недалеко от Вагнера в компании Скрябина по дорожкам Римского-Корсакова”, какими опусы эти предстали у Плетнева (...) **звучали холодно и расчетливо** [83];

– сочинение **звучало** ничуть не менее **волнующе**, чем любой романтический концерт [84];

– пролетарский гимн у медных духовых в конце **звучит** не столько **торжественно**, сколько **безжалостно** [85];

– Колесная лира **тоскливо звучит** из темноты, дикари, а также африканские рабы

пляшут под бой барабана [86];

– Слова *Dona nobis pacem* („Даруй нам мир”) вопреки традиции **звучат не ликующе-открыто**, а настороженно и с **боязливой** вопросительностью [87];

– динамический профиль „Трио памяти великого художника” в сравнении с „Эрцгерцогом” **звучал откровеннее, ярче** [88];

– На сей раз в этом мажоре **звучит ненависть и месть** [89].

В рамках метафорических выражений, образованных при помощи глагола *звучать*, обширную подгруппу составляют примеры с префиксальными глаголами:

– В этот вечер он **прозвучал упоительно свежо, искренно и волнуяще** [90];

– вторая соната Рахманинова **прозвучала** в исполнении Андрея Коробейникова **порывисто** [16];

– траурный унисон тромбонов и тубы в третьей части **прозвучал неожиданно серьезно и внушительно** [91];

– более величественно и **страшно прозвучала** на второй день Шестая симфония, посвященная памяти жертв Второй мировой войны [92];

– живое **прозвучало** живым, **страшное – страшным**, но по какой логике один эпизод обретает продолжение в другом, осталось неясным [93];

– **экстатически прозвучал** „Призыв” („*Invocation*”) из „Поэтических и религиозных гармоний” [94];

– 12-й каприз Пиацци **прозвучал в героическо-патетическом** ключе [95];

– Патетическая оратория **прозвучала** как настоящее **откровение** [96];

– Степан Стариков решил начать как раз с Чаконы и едва ли правильно сделал: к ней с точки зрения артистической зрелости он был явно не готов, она **прозвучала скучно** [97];

– Пятнадцатая симфония Шостаковича с худруком Дмитрием Лиссом в день открытия фестиваля, **прозвучавшая** с инструментальной **тонкостью**, вкусом и вниманием к деталям [98];

– Оркестровое вступление у Плетнева **прозвучало** внушительно и **патетично**, и в то же время очень искренне [99];

– **любовно** всю эту горячую мечтательную мешанину **озвучил** Плетнев [100];

– **зазвучал** у Филиппова ярко, свежо, по-настоящему романтично и, в соответствии с авторским указанием *Allegro affettuoso* – **нежно** [101];

- „Грустный вальс”, открывавший концерт, **прозвучал на диво свежо и нежно** [102];
- **прозвучал без истинной неги и восторженности** [185];
- Дуэты Третьякова с Башметом (...) **прозвучали чуть более нервно** [103];
- сочетание отчетливо **озвученной редкостной ненависти** к академической культуре с феноменальной виртуозностью [104].

2.1.4. СЭМ, относящиеся к определению звуковой

- Пять частей кантаты на стихи французского поэта-сюрреалиста Рене Шара о чувственной любви, счастье, одиночестве развернулись в интерпретации Баренбойма в **нежную звуковую материю** [105];
- первые такты сонаты Берга от Холоденко даже **испугали неожиданной звуковой мощью и яростной подачей материала** [106].

В группу метафор, относящихся к звуку, нами был зачислен также единственный пример, указывающий на отсутствие звука: *эти полтора часа в Казани стали каким-то **беззвучным** полетом сквозь времена, сквозь **любовь*** [107], а также пример, в котором **радость** сочетается с **благозвучием**: *те пьесы, что **радовали** душу **благозвучием**, озадачивали ум интеллектуальными ребусами* [108].

Указанные выше метафоры раскрывают широкий спектр чувств и эмоций, относящихся к звуку. Так, наиболее распространенным чувством оказалась в данном случае **нежность** в словосочетаниях со всеми частеречными типами, связанными со звуком (*обманывает **нежным звучанием** чуть иронически услышанной темы; **завучал** у Филиппова ярко, свежо, по-настоящему романтично и, в соответствии с авторским указанием *Allegro affettuoso* – **нежно**; „Грустный вальс” **прозвучал на диво свежо и нежно**; развернулись в интерпретации Баренбойма в **нежную звуковую материю**). Отмечено также несколько случаев концептуализаций **страха** (*более величественно и **страшно прозвучала** на второй день *Шестая симфония*; **живое прозвучало** живым, страшное – **страшным**), **скуки** (*скуки (**скучноватый** звук; **скучное** однообразие невыстроенного звучания; она прозвучала **скучно**), трепета* (*сыграть концерт Шостаковича нервным и **трепетным** звуком; в звучании оркестра наконец проявилась тонкость и **трепетность**; звучит с **трепетом**,***

по-мужски светло и взросло), **изумления** (**изумительной красоты звук; оценить и его изумительное звучание; изумляющий жгучей остротой звучания**), **неожиданности** (**неожиданно и даже потрясающе звучит; траурный унисон тромбонов и тубы в третьей части прозвучал неожиданно серьезно и внушительно; первые такты сонаты Берга испугали неожиданной звуковой мощью**). Остальные случаи синестетического представления эмоций и чувств (**испуга, любви, веселья, радости, приподнятости, тонкости, ненависти, нервности, тоски**) зафиксированы в числе двух или единичных примеров.

Интересными случаями, подчеркивающими многогранность оттенков чувств и эмоций, являются наречно-именные конструкции, такие как: **романтично-чувствительный, простонародно-комический, томительно-страстный, ликующе-открыто, героическо-патетический**.

Подавляющее большинство префиксальных глаголов, относящихся к звуку, это глаголы с префиксом *про-* (*прозвучать* – 14 единиц). Одно из значений приставки *про-* толкуется как „образующее глаголы со значением действия, осуществляемого в один прием (преимущественно о звучании)” (СРЯО), что соответствует характеристике музыкальных инструментов. К тому же, отмечены 2 случая приставочных глаголов с префиксом *о-* (**озвученная редкостная ненависть** [104]; **любовно всю эту горячую мечтательную мешанину озвучил Плетнев** [100]), что указывает на одно из значений глагола *озвучить*: „сделать (-ся) каким-н., превратиться в кого-н., снабдить чем-н.” (СРЯО), а также единственный пример с префиксом *за-*: **завучал у Филиппова ярко, свежо, по-настоящему романтично и, в соответствии с авторским указанием *Allegro affettuoso* – нежно** [101] (в данном случае приставка *за-* указывает на „начало действия” (СРЯО)).

На внимание заслуживают те концептуализации, в которых глагол *звучать* (а также его префиксальная форма) относится непосредственно к чувству или к эмоции. Такие примеры отмечены в числе шести, а именно: **в этом мажоре звучит ненависть и месть; сочетание отчетливо озвученной редкостной ненависти к академической культуре с феноменальной виртуозностью; звучит либо нервно-взвинченная агрессия, либо элегантный скепсис, либо мрачная тоска**.

2. 2. СЭМ, относящиеся к тону

- *оптимистический, без единого пятнышка на солнце, тонус* [109];
- *Торжественный и яростный тон, взятый композитором, чужаётся интимности и не принимает в расчет таких мелочей, как слушательское утомление* [110];
- *исполнены с умело дозированным нарастанием градуса эмоций – от спокойного, куртуазного тона повествования „Мадригала” к триумфально-яростному „Танцу рыцарей”* [111];
- *удивленно-послушно певучий и мощный тон современного инструмента облачался в старинные гирлянды* [112].

2. 3. СЭМ, относящиеся к тишине

- *партитуры буквально впитывались залом в благоговейной тишине* [33];
- *тихая горечь, нежная пластика и чуткий звук скрябинской прелюдии* [1];
- *тихая победная радость* [113];
- *тихие радости камерного музицирования: консерваторские концерты музыки венских классиков и ранних романтиков, исполняемой на аутентичных инструментах* [114];
- *Все, кто участвовал и кто сидел в зале, это понимали. И даже потихоньку этому радовались* [115].

В большинстве случаев тишина ассоциируется с **радостью**, о чем свидетельствуют примеры синестетических метафор: *тихая победная радость*; *тихие радости камерного музицирования*; *потихоньку этому радовались*. В остальных случаях тишина касается **горечи** и **благоговения**.

2. 4. СЭМ, относящиеся к звукам, издаваемым музыкальными инструментами

- *Нескончаемые цепи тритонов и секунд; истерически-пронзительное верещанье флейт-пикколо и густые профундовые басы туб – типичный прием Уствольской* [116];
- *оттененные на следующий день меланхолическими напевами китайской тростниковой флейты Квин Йина (...) сочинения вдруг показались приветом из чуждого мира* [117];
- *в монотонно-меланхолическом бряцании мерного аккомпанемента струнных*

вдруг почудилось, что пошел эмоциональный ток [78];

– В этом пламени не потонул ни солирующий гобой Филиппа Ноделя, ни **нежно тренькающая барочная гитара** [118].

В данную группу мы зачислили также пример, в котором концептуализации **наслаждения** сочетаются с названиями инструментов (в переносном смысле – партиями инструментов), обнаруживая механизм метонимии: **наслаждались не музыкой, а превосходным гобоем Огринчука, фаготом Бюль-Бюля** [191].

К указанной выше группе синестетических метафор можно отнести также те, в которых не применяется собственно „музыкальная” лексика, однако они отражают звуки, издаваемые инструментами:

– *Зыбкая, флюоресцирующая обертонами звуковая материя „Фантомов” Владимира Николаева истекла едва слышными **вибрациями струнных и нежными трелями** деревянных духовых* [33];

– *Мерный мрачный ход ее первой части – с короткими внятными репликами струнных и деревянных, с нарастающим из глубины оркестра **гулом тремоло и страшным тембром туб*** [18];

– *И скрипки **пианиссимо пели** свою **печаль**...* [187];

– *музыка звучала громко, заявляя о себе почти **агрессивной роскошью тембра струнных**, достойного роскоши принявших музыку покоев* [188];

– *Контрастным эпизодом в этом тревожном звуковом полотне было **меланхоличное соло** английского рожка во второй части* [189];

– *Еле слышный **нежный трепет струнных** в „Похвале пустыне”* [46].

Особого внимания заслуживают метафоры, касающиеся клавишных инструментов: *никаких внешних форм служения, кроме аккуратных ударов по **нежным** на слух и жестким на деле **клавишам** хлипкого инструмента, не предполагается* [4] (в данном случае определение: **нежные клавиши**, посредством метонимии, обнаруживает характер партии инструмента); *в быстрой Сонате К.24 – **веселые клавишные переборы** группы АВВА* [131]; *Из тьмы крошечной под **грустное вступление клавесина** призрак парижско-версальского гения проступил не сразу* [190]. Как в случае метафор, относящихся к звуку, так и в данной группе синестетических метафор наибольшее количество составляют вербализации

нежности.

Следует обратить внимание на применение наречно-именных конструкций: *истерически-пронзительное верещание флейт-пикколо; монотонно-меланхолическое бряцание мерного аккомпанемента струнных.*

2.5. СЭМ, относящиеся к другим (неинструментальным) звукам

– Алексей Султанов, вызвавший полярные мнения – от глухого **раздражения до восторженного визга**, – не прошел в финал [104];

– А после **неистовых стонов** и плачей Чиприано де Роре в исполнении бельгийского ансамбля *Graindelavoix* (...) [119];

– Минималист Павел Карманов **шумно радовался** по окончании произведения [120];

– вслушиваясь в **радостный шум**, доносившийся из-за сцены, (...) можно было вспомнить описания знаменитой сутолоки, царящей за кулисами сердца Италии – *Ла Скала* [121];

– эта трагедия, оборачивавшаяся то неостановимым горячечным бегом скрипок с inferнальными тихими глissандо смычков, то **жуткими раскатами** литавр и больших барабанов (...) [18];

– В манере узбекского пианиста не было ни преувеличенного, модного сегодня виртуозного концепта, (...) ни **раскатистой патетики** [18];

– **рокот** в низах **пугал** так, как могла бы пугать в ночной темноте химера готического собора [122];

– овации **гремели счастьем**, которому не пошла во вред и малоудачная обработка Штрауса Губайдулиной со словами „До встречи в Локкенхаузе” [123].

В данном случае метафоры касаются таких звуков, как визг, стон, возгласы, шум, раскаты, рокот, а также глагола греметь. Два примера указывают на сочетание **радости** и **шума** (**шумно радоваться, радостный шум**). Метафоры, относящиеся к громким звукам, таким, как раскаты и рокот, вызывают ассоциации с негативными чувствами, как **испуг, жуть**. Остальные словосочетания относятся к **восторгу**, как реакции публики (**восторженный визг**), а также к **неистовству** (**неистовые стоны**).

2.6. СЭМ, относящиеся к элементам музыкального произведения

- высказывание композитора удивило **праздничностью**, бодрой **ритмичностью** и **приподнятым мажором** [124];
- хорал (...) из кантаты Баха „*Mache dich, mein Geist, bereit*”, BWV 115 („Готова будь, душа моя”), завершающейся **изумительным мажором** лучезарных четырехголосных фраз [67];
- финальная fuga проникнута темпераментным **ритмическим напором** [125];
- **Смутить** внимательного слушателя мог только чересчур механический, **машинный напор** [126];
- бездирижерской, немного **робкой**, словно держащейся за сетку-каркас динамике и **пульсации** [127];
- получилось просто чудо: ни одной ноты в проброс, звучание прозрачное, **интонация** осмысленная и **удивительно нежная** [128];
- Композиция произвела **впечатление ужасающей гармоничности бита** [49].

Среди метафор, относящихся к элементам музыкального произведения, самую представительную группу составляют те, которые касаются ритма, пульсации. Так, ритм, ритмичность ассоциируется с **напором**, **праздничностью**, однако отмечено также словосочетание: **робкая пульсация** (которое, в свою очередь, вызывает ассоциации с динамикой). Внимания заслуживают определения, касающиеся мажора (франц. *majeur*, итал. *maggiore*, от лат. *major* бóльший; *dur* – в польском языке, от лат. *durus* – твердый), который в музыке понимается как „лад, в основе которого лежит большое (мажорное) трезвучие, а также ладовая окраска (наклонение) этого трезвучия” (МЭ). В нашем материале мажор определяется как **приподнятый** и **изумительный**. Остальные вербализации касаются интонации (**интонация осмысленная и удивительно нежная**) и бита (**ужасающая гармоничность бита**).

2.7. СЭМ, связанные со слухом как таковым, среди которых наибольшее количество составляют концептуализации с формами *слышать* и *слушать*

2.7.1. слышать (-ся)

- В первой части было до **комизма странно слышать**, как отличный оркестр и отличный дирижер не могут справиться с балансом и характером [129];

- В финале Шостакович (...) написал положенный апофеоз – в котором невооруженным ухом слышна вымученность [130];
- это великая вещь, когда ты перестаешь слышать музыку ушами, нотами, но начинаешь ее слышать собственным вдохновением [107];
- В ее исполнении в сонате слышалась боль, отчаяние и, вместе с тем, надежда и свет [80];
- в медленной Сонате К.208 слышался тоскливый армянский дудук [131];
- пронзительная горечь, тихая любовь, слышащиеся в каждой ноте – все оказывается *post mortem* [132];
- В игре плетневского оркестра слышна радость отчаяния [133];
- четко слышны основная линия и некоторая меланхолия [134].

В группе метафор с глаголом *слышать*, обширную подгруппу составляют примеры, в которых засвидетельствованы словосочетания с префиксальными глаголами:

- **желание услышать** в музыке самое сокровенное, вписанное в ней композиторами [135];
- Внимательный и чуткий Александр Рудин (...) **расслышал** в Мендельсоне упоение Бетховеном и Бахом [136];
- мы **услышали** отнюдь не только подражание безмятежной классике, но и ярко выраженные контрасты, и тревогу, и сомнения [140];
- **Удивительно** было услышать „Вальс-фантазию” не в привычном красочном оркестровом звучании, а в первоначальной редакции [141];
- Как легко он справлялся с пассажами, как **радостно вслушивался** в перемены гармоний! [140].

2.7.2. слушать

- **слушали** внимательно и **чутко**, между частями не хлопали, атмосфера способствовала воодушевленной игре [142];
 - Играть на таких хороших инструментах просто страшно, **страшно** было и **слушать** [143];
 - **слушать** Баха Херревега на этот раз было **откровенно скучно** [144];
 - **удивительно** было **слушать** вроде бы камерные, семейно-домашние романсы [141].
- Отмечено также единственный пример с определением *слуховой*: И в конце четвертой

части ни о каком **слуховом утомлении** речи не идет [107].

В этой группе СЭМ особого внимания заслуживают те, которые непосредственно касаются данного чувства или эмоции. Мы имеем в виду следующие примеры с глаголом *слышать*: **слышалась боль, отчаяние и (...) надежда; пронзительная горечь, тихая любовь, слышащиеся в каждой ноте; слышна радость отчаяния; четко слышна некоторая меланхолия; слышна вымученность**, а также с префиксальными глаголами: **расслышать в Мендельсоне упоение Бетховеном и Бахом; мы услышали (...) и тревогу, и сомнения.**

В свою очередь, все концептуализации эмоций с глаголом *слушать* указывают на конструкции, в которых название эмоции или чувства приобретает наречную форму: **слушать чутко, страшно было слушать, слушать Баха было откровенно скучно, удивительно было слушать.**

2.8. СЭМ, связанная с оглушительностью

– *последней части шумановского Реквиема – как будто немного затянутой, но какой-то оглушительно трогательной* [145].

3. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к осязанию

Метафоры, относящиеся к осязанию, составляют 5 типов:

1. СЭМ, относящиеся к неровным поверхностям;
2. СЭМ, относящиеся к ровным поверхностям;
3. СЭМ, относящиеся к воздействию на поверхность;
4. СЭМ, относящиеся к видам ткани;
5. СЭМ, относящиеся к температуре (которые, в свою очередь, подразделяются на два типа: синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к холоду, и синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к теплу).

3.1. СЭМ, относящиеся к свойствам неровных поверхностей (таким как, например, шероховатость, жесткость и т. д.)

– *страстный, шероховатый, увлекательный и по-романтически необузданный шедевр Берлиоза* [146];

- Хаффнер-симфония **радовала шершавой поверхностью** [147];
- музыка *предъявлена в Пятнадцатой без особой любви, скорее с жестким скепсисом и недоброй иронией* [148];
- Музыка Генделя, (...), и я пытаюсь представить себе, что у него в голове происходило, какой это был **сгусток страсти, энергии, как у него в душе все кипело и потом выплескивалось в музыке** [149];
- *ворожба маринского исполнения просто не сопоставима со свободой мысли, чувства, тембра и отношения к пластике сюжета, с точностью переживания формы и рельефностью счастья и горя в баварско-нагановской версии* [150].

3.2. СЭМ, относящиеся к свойствам ровных поверхностей (таким как, например, мягкость, гладкость)

- *За время конкурса он стал фаворитом публики за невероятную музыкальность, техничность и удивительно мягкий, певучий звук* [151];
- *Кисин снова демонстрировал вдохновенную мягкость и тонкость, уже подкрепленную масштабностью звука и ощущением формы* [24];
- *сыграл программу анонимной итальянской музыки Возрождения так гладко и позитивно* [152];
- *это привело к множеству текстовых неточностей и „смазало” впечатление от яркого и живого исполнения моцартовского шедевра* [153].

3.3. СЭМ, относящиеся к воздействию на поверхность

- *Звучало много хорошей музыки, и все же тот фестиваль оставил гнетущее впечатление* [154];
- *показанный три года назад в Петербурге, он произвел сокрушительное впечатление* [155];
- *Рондо полемически азартно играет с контрастом ласковой темы и сокрушительной прометеевской радости движения к коде* [73];
- *кое-какие чисто пианистические потери имели место, но в целом тот концерт произвел неизгладимое впечатление безумством храбрых...* [157];
- *Они уже встречались три года назад, когда Монастырская спела в Реквиеме Верди и произвела на всех неизгладимое впечатление* [157].

Касательно указанных выше метафор, следует обратить внимание на те,

в которых эмоция или чувство указаны как обладающие поверхностью. Так, мы имеем в виду словосочетания: **жесткий скепсис**, **вдохновенная мягкость**, **рельефность счастья** и **рельефность горя**. Любопытным оказывается также пример, в котором шершавость моцартовского произведения не раздражает, а **радует** (*Хаффнер-симфония радовала шершавой поверхностью*). Близкая по значению к шершавости шероховатость в нашем материале сочетается со **страстью**, **увлечением**, **необузданностью**. **Страсть** может приобретать состояние твердого тела (в характере метафоры: **сгусток страсти**); то же самое касается **впечатления**, которое сочетается с глаголом *смазать* („смазать” **впечатление от яркого и живого исполнения**). Относительно **впечатления**, следует также отметить словосочетания: **гнетущее впечатление** и **сокрушительное впечатление**, ассоциирующиеся с уничтожением и указывающие сильное воздействие этого чувства на публику, а также, с другой стороны, **неизгладимое впечатление**, которое, однако, также имеет значение сильного, незабываемого воздействия на аудиторию.

3.4. СЭМ, относящиеся к видам ткани

- *Майзенберг интеллектуален, но рациональные схемы никогда не держат верха над **тонкой тканью** эмоциональных рисунков [1];*
- *Она [музыка] сохраняет ту же жесткость, терпкость, категоричную ясность рисунка; (...) **радость** грубого осязания живых тканей [158];*
- *Не последнее **впечатление** оказывает и легкая **пелена транса** (воплощение „магических” возможностей музыки), покрывающая весь шестичастный цикл [159];*
- *Юровский назвал это **тонкое, кружевное и неброское** сочинение, свитое из деликатных отсылов к Чайковскому, одним из лучших у Стравинского [160].*

3.5. СЭМ, относящиеся к температуре

3.5.1. СЭМ, относящиеся к холоду

- **жутковатый холод** моторики, благородство звука, гибкость движения и изумительное партнерство солиста и оркестра [22];
- **некоторая холодность**, сквозившая в интерпретации Рубикиса, искупалась безусловным мастерством [161];
- **холодная**, как бы „разреженная” музыка Мессы, написанная не для храма, а для концертных залов, (...) не может не покорить [162];

- в третьей части чувствовался нематериальный **холодок**, но не было ничего потустороннего [163];
- чем **холоднее**, сдержаннее и приглушеннее было начало, тем неподдельней казалась боль в кульминации [164];
- нет предчувствия смерти, а только **холодное** любование красотой обертонов [165];
- **холодная** и отстраненная музыкальная ткань „Молотка без мастера”, несмотря на перегруженность событиями, казалась практически медитативной [166];
- драматичная симфония стала **прохладнее**, длиннее и **печальнее** [167];
- способными напомнить о ноктюрнах или мазурках Шопена невозмутимой мерностью аккомпанемента и прихотливостью мелодии, **прохладной** и терпкой в своей модальности [134];
- эти „гуляния недалеко от Вагнера в компании Скрябина по дорожкам Римского-Корсакова”, какими опусы эти предстали у Плетнева (...) звучали **холодно** и расчетливо [83];
- Чайковский, в котором трогает не лирика, а **холодное отчаяние** финалов [168];
- Немного удивляли, правда, **неожиданная холодность** и отстраненность музицирования [102].

3.5.2. СЭМ, относящиеся к теплу

- Ум, **подогреваемый злостью**, продиктовал художнице образы [169];
- И можно только вообразить, какое **впечатление** производила эта малышка, **шпарившая** четырнадцатый этюд Шопена на беспощадной бриллиантовой скорости [170];
- в финале исполнителю явно не хватило **огненного напора** и мужественности, присущих этой музыке [80];
- В „Прометее” Скрябина для меня главное – **огонь вдохновения**, творчества, фантазии, доходящей до экстаза [171];
- Четырнадцатый квартет ре минор (...) был сыгран с бешеным темпераментом, с романтической, возвышенной, **сжигающей** себя самой **страстью** [172];
- комбинация индивидуализма и **увлеченности** прошлым, приватности и космизма, **теплой искренности** и бескомпромиссного эстетства [132];
- каждый звук бесконечной альтовой мелодии был сыгран с такой **обжигающей искренностью** [173].

Концептуализации метафор, относящиеся к *холоду*, характеризуются лексическим разнообразием. Кроме *холода*, в исследуемых текстах рецензий отмечены такие слова, как *холодность* и *холодок*; *холодный* и *прохладный*, а также *холодновато*. *Холод* может касаться музыки (*холодная музыка Мессы*; *холодная музыкальная ткань*), мелодии (*мелодии, прохладной и терпкой*), произведения (*драматичная симфония стала прохладнее; в третьей части чувствовался нематериальный холодок*), интерпретации (*холодность, сквозившая в интерпретации Рубиникаса*), творчества П. И. Чайковского (*Чайковский, в котором трогает холодное отчаяние финалов*). Непосредственно относится к следующим эмоциям: *жутки* (*жутковатый холод*), *любви* (*холодное любованье*), *отчаянию* (*холодное отчаяние*), *неожиданности* (*неожиданная холодность*). *Холод* по отношению к музыке ассоциируется с чем-то нематериальным, отстраненным, сквозящим.

В свою очередь, метафоры, относящиеся к теплу, в подавляющем большинстве имеют коннотации с очень высокой температурой. При этом, они касаются непосредственно данного чувства, указывая на его горячность, наглость: *огненный напор*; *огонь вдохновения*; *обжигающая искренность*; *подогреваемый злостью ум*. В выражении: *страсть, сжигающая себя* употребление автором местоимения „себя” придает страсти черты живого существа.

4. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к вкусу

В данной группе метафор можно выделить СЭМ, которые относятся к определенным видам вкуса (сладкому, горькому и кислому), а также те, которые касаются вкусовой лексики:

4.1. СЭМ, относящиеся к сладкому вкусу

- *Многое в его игре восхищает: нежный, серебристый звук, (...) легкий, блестящий пианизм; чарующая музыкальность; магия; сладостная нега* [174];
- *Несколько раз публика не выдерживала напряжения; тогда Леонхардт церемонно, но отрывисто кланялся и продолжал сладкое мучительство* [175];
- *чувство сладкого предвкушения удовольствия перед очередным выступлением* [163].

4.2. СЭМ, относящаяся к горькому вкусу

– *они при желании могут забить концертом хоть каждый вечер декабря, с тем чтобы вкусить либо прекрасные минуты искусства, либо, на худой конец, сладкую горечь просвещенного разочарования* [176].

4.3. СЭМ, относящаяся к терпкому (кислому) вкусу

– *напомнить о ноктюрнах или мазурках Шопена невозмутимой мерностью аккомпанемента и прихотливостью мелодии, прохладной и терпкой в своей модальности* [134].

4.4. СЭМ, относящиеся к лексике, связанной с вкусом

– *больно вкусное сочинение стоит в его втором отделении. А именно „Жизнь героя” Рихарда Штрауса* [177];

– *вкусить либо прекрасные минуты искусства, либо, на худой конец, сладкую горечь просвещенного разочарования* [176];

– *стоит отметить вкусовую храбрость (или легкомысленность?) пианиста* [25];

– *Юная девушка с ямочками на лице бесстрашно вышла на сцену, уверенно взмахнула смычком – и неожиданно сочным звуком* [178];

– *Предвкушая радость концерта, особенные слова поздравлений и пожеланий выражаю музыкантам* [179];

– *маэстро Александр Ведерников и ГАСО имени Е.Ф. Светланова были одинаково убедительными как в пряной помпезности Мусоргского, так и в исповедальной трепетности Шостаковича* [180];

– *больно смачно играл в финале Фантастической симфонии высокий кларнет* [181].

4.5. СЭМ, относящаяся к лексике, связанной с едой

– *Родион Щедрин. Легенда советской классики предложил киевлянам добротное праздничное меню, состоящее из свеженьких деликатесов* [182].

Сладкий вкус может ассоциироваться как с положительными чувствами, например *удовольствием, негой*, так и негативными – *мучительством*, а также *горечью* (в словосочетании: *сладкая горечь просвещенного разочарования*).

В последнем примере **сладкая горечь** сочетается непосредственно с **разочарованием**. Такого типа также случаи, касающиеся именно вкуса: **вкусовая храбрость**, **больно вкусный**, **предвкушать радость**, а также: **больно смачно** (играть) и **пряная помпезность**. Они придают эмоциям и чувствам черты еды – смачной, вкусной, сладкой, пряной.

5. Синестетические эмотивные метафоры, относящиеся к обонянию

Самую малочисленную группу, которую составляют три примера СЭМ, представляют метафоры, связанные со свежестью: **порадовать** *самых исполнителей и публику свежей, открытой музыкой* [183]; **свежее впечатление** *оставила вторая часть – „Страна грез”, в которой автор выступил в роли поющего пианиста* [12]; а также метафора, касающаяся глагола пахнуть: **концептуалистский кунштюк с налетом шоу-мюзикла и элитарной тусовки превратился в гигантский претенциозный капустник, на котором **весельем** и не пахло** [184]. Любопытным кажется отрицательное словосочетание **весельем не пахло**, придающее чувству **веселья** свойство, каким может быть запах (в данном случае – его отсутствие).

ВЫВОДЫ

Представленные в данной главе метафоры указывают на сильные связи явления синестезии с внутренним состоянием человека. Межчувственное восприятие действительности, как о синестезии высказывается Зузанна Козловска, особенно наблюдается по отношению к музыке: ее аморфность, неопределенность в описании порождает многогранность эмоций – часто также неуловимых, непередаваемых, неопишуемых. Метафора, в сравнении с другими тропами, оказывается наиболее пригодным художественным приемом как при описании музыкального события, так и вызываемых им эмоций и чувств. Перцепции сопровождают межчувственные ощущения посредством зрения, вкуса, обоняния, осязания, и, что кажется очевидным, слуха. Они, в свою очередь, порождают различные ассоциации, указанные и тщательно проанализированные в настоящей главе.

Из контекстов, почерпнутых из текстов музыкальной критики следует, что эмоции обладают вкусом (напр., *сладкая горечь, сладкое мучительство*), температурой (напр., *холодное отчаяние, огонь вдохновения, страсть сжигающая себя*), поверхностью (напр., *неизгладимое впечатление, рельефность счастья, жесткий скепсис*). Их можно услышать (напр., *слышна радость отчаяния; любовь, слышащаяся в каждой ноте; слышать боль или упоение*), особенно, когда порождают звуки, свойственные музыкальным мероприятиям (*раскатистая патетика, греметь счастьем, радостный шум, восторженный визг*). *Тоска, агрессия, скепсис, сарказм, ненависть, месть* – это эмоции, которые звучат в исследовательском материале. В некоторых случаях, наоборот, они отражают атмосферу тишины (*тихая радость, тихая горечь, благоговейная тишина*).

Часть визуальных СЭМ раскрывает способность эмоций к приобретению свойств света (*ослепительное впечатление, искрящаяся радость, излучать радость, незамутненная экстатичность, броскость блюз-страсти, ослепительно торжественный, просветленное ожидание, светло грустить, светлая печаль, блеск уверенности*), а также указывают на их чистоту, что, вероятно, подчеркивает подлинность чувств: *чистое наслаждение, чистая любовь, чистая радость*. С другой стороны, эмоции могут также приобретать черты темноты, отсутствия света: *беспросветное отчаяние, сумеречно-закатная печаль, мрачные краски*.

Исследовательский материал показал, что механизм синестетической метафоры используется по отношению к 87 эмоциям. Вербализации *радости*

(в числе 25 примеров) оказались наиболее разнообразными. В ходе анализа было обнаружено, что *радость* может ассоциироваться со светом (4 примера), тишиной (3), чистотой (2), шумом (2). В единичных случаях определяет также краску, звук, звучание, благозвучие, шершавость, свежесть, осязание.

Следующую по объему группу составили вербализации *нежности* в числе 14 примеров. Среди них можно выделить те, которые касаются лексики, связанной с:

1. звуками инструментов: *нежно тренькать* (1), *нежный трепет струнных* (1), *нежные клавиши* (1), *нежные трели* (1), *нежная интонация* (1);
2. звуком: *нежный звук* (1), *нежное звучание* (1), *нежно прозвучать* (1), *нежно зазвучать* (1), *нежная звуковая материя* (1);
3. изобразительным искусством: *нежные краски* (2), *нежная пластика* (2).

Остальные чувства, число концептуализаций которых составило 10 и более единиц – это *холод*, который был уже прокомментирован выше, и *впечатление*.

Самое большое количество случаев составляют СЭМ, относящиеся к *слуху*⁵². Их всего 118. Они составили также наиболее разнообразную по количеству подкатегорий группу. Следующую по объему группу образуют метафоры, относящиеся к *зрению* (52 примера), далее – метафоры, относящиеся к *осязанию* (37 примеров) и метафоры, относящиеся к *вкусу* (13). Самую малочисленную группу составили три метафоры, касающиеся *обоняния*.

Что касается категорий, среди СЭМ наиболее репрезентативными оказались метафоры, связанные с глаголом *звучать*. Их, вместе с префиксальными формами, в два раза больше (32), чем примеров, образующих вторую по количеству группу метафор, относящихся к звукам, издаваемым музыкальными инструментами (16). Далее, довольно обширные группы составили метафоры, относящиеся к звуку как таковому (13), звучанию (13), глаголу *слышать*, которых всего также 13. Все упомянутые выше категории принадлежат к группе метафор, относящихся к слуху.

Остальные категории, которые содержат 10 или больше единиц – это группа СЭМ, относящихся к холоду (12), свету (11), и элементам музыкального произведения (10). Менее развернутые категории составили синестетические метафоры, относящиеся к: неинструментальным звукам (9), цвету (8), теплу (7), тишине, изобразительному искусству, чистоте, неровным поверхностям, воздействию

⁵² Такое заключение может казаться очевидным, однако не все исследования синестетических метафор подтверждают данное мнение (ср. Dzieńisiewicz 2021).

на поверхность (5), тону, глаголу *слушать*, блеску, отсутствию света, ровным поверхностям, видам ткани (4). Самыми небольшими, насчитывающими 3 или меньше вербализаций, оказались следующие категории: СЭМ, относящиеся к сладкому вкусу; СЭМ, относящиеся к лексике, связанной со вкусом; СЭМ, относящиеся к лексике, связанной с едой (3); СЭМ, относящиеся к определению *звуковой* и к свежести (2); единичные СЭМ, относящиеся к: беззвучию, благозвучию, горькому вкусу, зрению, красоте, определению *слуховой*, оглушительности, глаголу *пахнуть*, а также к терпкому (кислому) вкусу.

Кроме обширной группы метафор, относящихся к слуху, следует обратить внимание на визуальные метафоры, касающиеся света и его определений. Их всего 25. Свет, по отношению к эмоциям и чувствам, ассоциируется главным образом с *радостью* и *счастьем*, имеющими позитивный оттенок, с другой стороны – с *печалью*, *грустью*, *потрясением*, *строгостью*, а также *ожиданием*. В свою очередь, отсутствие света в исследовательском материале ассоциируется с чувствами, ощутимыми как негативные: *болью*, *отчаянием*, *тоской*, *печалью*.

Интересными показались также тактильные метафоры, касающиеся температуры, которых всего 19. Исследовательский материал показал, что *холод* ассоциируется с чем-то отстраненным, нематериальным, расчетливым, неожиданным и „разреженным” (по отношению к музыке). В свою очередь, *тепло*, кроме вербализаций именно тепла, в интерпретациях классической музыки метафорически проявляется в семантике таких глаголов, как *шпарить*, *подогреть*, *сжигать*, *обжигать*.

Наконец, следует также обратить внимание на СЭМ, относящиеся к изобразительному искусству (в числе 5), которые подчеркивают связи между видами искусства и, в свою очередь, феномен синестезии.

Заключение

Настоящий анализ послужил указанием многомерности эмоций и средств их выражения в текстах русской музыкальной критики. Всестороннее осмысление феномена эмоций, включающее достижения как лингвистики, так и философии, психологии и музыковедения в плане исследований внутренних состояний человека, свидетельствует о том, что вопрос эмоций считается одним из наиболее актуальных в научной среде. На протяжении веков, со времен Аристотеля и авторов Библии по современность, взгляд на внутренний мир оставался в центре исследовательских вопросов человечества. Ученые разных эпох пытались предложить классификацию эмоций, определить их вне- и экстралингвистическим путем. Это „преобразование мира”, как эмоцию определил Жан-Поль Сартр, облечь в слова пытаются и лингвисты. Эмоционально наполненная лексика является существенным, характеризующимся обилием и разнообразием, пластом лексики, отраженным в текстах музыкальной критики. Богатство языковых средств, рассмотренных в диссертации, рисует также портрет музыкального критика, его способностей вербализовать собственные впечатления от музыки.

Комплекс исследовательских подходов, направленных на выявление многогранности как эмоций, так и средств их вербализации, указал, что излюбленным средством усиления выразительности высказываний, к которому прибегают музыкальные критики, является метафора. Так как речь идет о музыке, основы которой следует искать в эстетике, актуальным является высказывание Аристотеля, что „метафоры следует заимствовать от слов прекрасных по звуку, или по значению, или для зрения или для какого-либо другого чувства” (см. гл. 4). Философ заметил „чувственное” понимание метафоры, что особенно характеризует тексты музыкальной критики, специфика которых заключается в употреблении механизма синестезии. Эта „межчувственная ассоциация”, как о синестезии высказывается Ричард Сайтовик, может обладать эмотивным содержанием.

Радость является наиболее часто испытываемой и упоминаемой в изученных текстах русской музыкальной критики эмоцией. Данная констатация позволяет сделать вывод, что, по всей вероятности, радость это наиболее характерная эмоция для музыки, что проявляется во всех ее ипостасях: музыки слушаемой, музыки исполняемой, музыки творимой.

Представленный материал позволяет сформулировать также вывод о том,

что в случае музыкального события нет разграничения на эмоции-аффекты и эмоции-отношения, что обуславливается его кратковременностью. Предварительный анализ показал, что в случае мероприятия, являющегося живой передачей, все эмоции и чувства воспринимаются как аффекты. Данное замечание касается также тех состояний, которые многими исследователями считаются чувствами-отношениями (напр., благодарность, ненависть). С другой стороны, в случае, когда впечатления музыкального критика касаются не исполнения живой музыки, а произведения или вообще творчества композитора, они могут приобретать качества отношений, долговременных эмоций. Стоит, однако, подчеркнуть, что подавляющее большинство описываемых критиками эмоций, рассмотренных в ходе диссертационного исследования, имеет характер аффектов, что обуславливается природой музыки, ее неуловимостью и аморфностью.

Неопределенность музыкального явления детерминирует также неопределенность сопровождающих его эмоций, что, следовательно, вызывает трудности в их вербализации. Музыкальные критики прибегают не только к употреблению метафоры, особенно ее синестетической разновидности; для более четкой передачи чувств в „словесных композициях” (согласно словам Л. А. Птушко) служат им механизм персонификации, сравнения, оксюморон, эпитеты, среди которых особенно следует отметить наречно-именные словосочетания (напр., нервно-чуткий, томительно-страстный, приподнято-праздничный). Словосочетания данного типа выявляют еще одну особенность эмоций: они проявляются не изолированно, а, употребляя термин, предложенный В. Шаховским, пучком, т. е. *кластерно*.

Компонентный анализ вербализаций эмоций, цель которого заключалась в указании возможных связей между вербализациями эмоций в текстах рецензий и эмоциями, которые – согласно замыслу композитора – должны генерироваться как результат исполнения произведения показал, что в подавляющем большинстве они существуют. Таким образом, можно предположить, что исполнения в данных случаях помещались в интерпретационном каноне, а музыкальным критикам удалось уловить теоретический компонент произведения. Анализ обнаружил также три типа отношений:

1. прямые соответствия, в которых итальянское слово передается русским эквивалентом (напр., *furioso* – бешеный, *dolce* – нежный),
2. соответствия между вербализациями эмоций в тексте композиции и тексте

рецензии, устанавливаемые в ходе компонентного анализа эмотивных лексем, осуществляемого с учетом данных толковых и ассоциативных словарей, а также словарей синонимов (напр., торжественный – радостный – веселый (*allegro*); тревожный – беспокойный – живой (*animato*)),

3. соответствия, устанавливаемые с помощью корпусных данных, в том числе примеров употребления эмотивных лексем в литературных контекстах, разговорной речи (напр., ужас – тихий: „Тихий ужас! (разг.); веселый – удовольствие: „Жить в свое удовольствие (безопасно, весело, без забот)”).

На основании проведенного компонентного анализа эмотивной лексики можно сделать вывод, что перцепция музыки способна вызвать разнообразные оттенки эмоций, выявление которых возможно путем исследования лексических, ассоциативных и синонимических связей между лексемами, употребленными в партитурах и текстах рецензий. Следует добавить, что из всех использованных в ходе анализа словарей самое большое количество соответствий установлено с помощью *Словаря синонимов*.

В третьей главе настоящей диссертации, почерпнутые из текстов музыкальной критики примеры, указали многогранность концептуализаций эмоций, а также обнаружили отношения между лексемами определенных лексико-семантических полей. Лексемы, в числе 108, выявлены в ходе анализа, образуют 27 полей, для которых гиперонимами оказались: антипатия, благодарность, восторг, гнев, гордость, горе, месть, надежда, неприятность, печаль, радость, разочарование, ревность, симпатия, скука, смелость, смирение, сострадание, спокойствие, страсть, страх, стыд, тоска, уважение, удивление, удовольствие, чувствительность. Разнообразие аффективов подчеркивают отношения гипо- и гиперонимии, которые раскрывают множество оттенков определенной эмоции, ее интенсивность или периферийность по отношению к доминанте.

Всех примеров вербализаций эмоций в данной главе 1481. Если рассматривать каждую эмоцию изолированно от остальных, самое большое количество упоминаний характеризует радость (96 примеров). Наиболее разнообразным лексико-семантическим полем в плане количества лексем оказалось поле страха (14 лексем), в состав которого входят: беспокойство, волнение, жуть, испуг, истерика, нервность, оцепенение, робость, страх, суетливость, тревога, трепет, ужас, устрашение.

Следующим оказалось поле восторга (12 лексем): вдохновение, восторг, восхищение, впечатление, порывистость, пыл, транс, увлечение, упоение, экзальтация, экстаз, энтузиазм. Поле радости: веселье, захватство, комизм, праздничность, приподнятость, радость, торжество, шаловливость, и поле удовольствия: драйв, наслаждение, нега, приятность, спокойствие, счастье, теплота, удовольствие составили по 8 лексем.

Интересные наблюдения выявились в плане эмоциональности композиторов, среди которых данная черта больше всех характеризует творчество П. И. Чайковского. Музыкальные критики приписывают ему широкий спектр эмоций: вдохновение, веселье, горе, испуг, любовь, напряжение, отчаяние, потрясение, радость, растерянность, сентиментальность, счастье, тоску, трогательность, холод, чувствительность, ярость. Следует также отметить С. С. Прокофьева, музыкальные произведения которого характеризуют мрак, накал, печаль, радость, сарказм, страсть, счастье, тревога, трепет, удивление, шаловливость, ярость, а также А. Н. Скрябина, которому свойственны горечь, нежность, чуткость, тревога, огонь, вдохновение, боль, экстаз, агрессия. Таким образом, можно выдвинуть предположение, что для русских музыкальных критиков наиболее любопытными объектом описания являются исполнения произведений именно русских композиторов, представителей эпохи романтизма (за исключением С. С. Прокофьева, творчество которого помещается в рамках модернизма).

В ходе анализа была выявлена также эмотивность отдельных произведений (напр. „Шестая симфония” Г. Малера и Адажио из „Щелкунчика” определяются как гимн любви; „Месса” И. Ф. Стравинского ассоциируется с холодом; „Равнины” П. Вакса определяются тоскливо-созерцательными), или их частей (особенно финала, который у музыкальных критиков вызывает такие эмоции, как торжество (4) и радость (3)), исполнителей (среди которых наибольшее количество эмоционально наполненной лексики касается М. Плетнева, с игрой которого связываются восторг, испуг, любовь, меланхолия, отчаяние, оцепенение, радость, робость, скука, смирение, страсть, сумрак, счастье, тонкость, холод, шок), и даже инструментов (к примеру, игру струнных характеризует томление, экстазизм, агрессия, нежность, трепет, в то время как игру флейты – истерика, печаль, испуг, нежность). Из вышесказанного следует, что эмотивность охватывает все уровни музыкального события. Широкая палитра чувств, четко изложенная посредством теории лексико-семантических полей Рышарда Токарского, указывает отношения между определенными эмоциональными

состояниями, свидетельствующими о богатом внутреннем мире переживаний музыкального критика.

Как было уже отмечено выше, наиболее излюбленным для передачи образа музыки художественным приемом, к которому прибегают музыкальные критики, является метафора, особенно ее синестетическая разновидность. Данный тип метафоры, который, в свою очередь, может обладать эмотивным оттенком, характеризует сильный уровень креативности. Специфика музыкального события, его неопределенность и многогранность в восприятии, способствует творческому подходу к его описанию.

Задача, поставленная в четвертой главе диссертации, заключалась в разработке типов синестетических метафор, содержащих эмотивный компонент. В ходе анализа были выявлены 223 примера СЭМ, среди которых наиболее показательными оказались метафоры, относящиеся к слуху (118). Следующие типы составили СЭМ, относящиеся к зрению (52), СЭМ, относящиеся к осязанию (37), СЭМ, относящиеся к вкусу (13) и СЭМ, относящиеся к обонянию (3). Если рассмотреть определенные категории, преобладают метафоры, относящиеся к звуку: глаголу звучать (32), звукам, издаваемым музыкальными инструментами (16), звуку как таковому (13) и звучанию (13). Довольно многочисленной оказалась группа визуальных метафор, касающихся света и его определений (25). Свет ассоциируется главным образом с радостью и счастьем, с другой стороны – с печалью, грустью, потрясением и ожиданием. Заметную группу составили тактильные метафоры, касающиеся температуры (19) и СЭМ, относящиеся к изобразительному искусству (5), что указывает на *correspondance des artes*, и, следовательно, межмодальные ощущения. Анализ обнаружил также, что наиболее репрезентативным эмотивным компонентом СЭМ являлась радость (25 примеров).

Подытоживая изложенное в настоящей диссертации, следует добавить несколько слов о возможных перспективах дальнейших исследований вопроса эмоций, испытываемых в процессе общения с музыкой. Считая внутренний мир человека лингвокультурно обусловленным, выдвигается предположение сравнить результаты настоящего исследования с результатами анализа рецензий на других языках. Опираясь на текстах русской и польской музыкальной критики, некоторые усилия межкультурных исследований были предприняты автором настоящей диссертации, касающиеся, однако, лишь синестетических метафор. К интересным результатам

может привести сравнительный анализ критических музыкальных текстов, учитывающий специфику двух или больше языков в плане эмотивно наполненной лексики. С другой стороны, исследовательская деятельность может также проводиться с применением метода диахронии, т. е. изучая эмотивы в рецензиях на протяжении десятков лет, также в сопоставительной перспективе. В свою очередь, при рассмотрении языка новейших рецензий, ценным может оказаться анализ интернет-форумов, где обсуждаются музыкальные мероприятия. Актуальным представляется также исследование мимики, жестов, движения и позы исполнителей с точки зрения невербального проявления эмоций, т. е. их авербалики.

Библиография

- Апресян, Юрий Дереникович. Ред. 2006. *Языковая картина мира и системная лексикография*. Москва: Российская академия наук.
- Аристотель. *О небе*. http://www.argo-school.ru/biblioteka/aristotel/aristotel_o_nebe_kniga_ii/aristotel_o_nebe_kniga_ii/ (22.04.2021)
- Аристотель. *Политика*. <http://opentextnn.ru/old/man/index.html?id=5703> (22.04.2021)
- Аристотель. *Риторика*. <http://www.xn--101-8cdo3any.xn--p1ai/carte/scaciati-aristotel-ritorika-pdf> (22.04.2021)
- Арутюнова, Нина Давидовна. Ред. 1990. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс.
- Бабенко, Людмила Григорьевна. 1989. *Лексические средства обозначения эмоций в русском языке*. Свердловск: Издательство Уральского университета.
- Бахтин, Михаил Михайлович. 2000. *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Библия, <https://allbible.info/>
- Богданов, Владимир Владимирович. 1990. „Коммуникативная компетенция и коммуникативное лидерство”. *Язык, дискурс, личность: межвуз. сб. науч. тр.* Тверь: Тверской государственной университет. 26–31.
- Бочкарев, Андрей Евгеньевич. 2017. „О чувствах и эмоциях в русской языковой картине мира”. *Вестник Пермского университета*, Т. 9, Вып. 1. 5–14.
- Бочкарев, Андрей Евгеньевич. 2018. „Об удивлении как лингвоспецифичном концепте русского языка”. *Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 16(2). 90–100.
- Бразговская, Елена Евгеньевна. 2014. „Вербализация музыки как межсемиотический перевод”. *Критика и семиотика*. Вып 1. 30–47.
- Булатова, Алсу Магсумовна. 2016. „Лексические средства вербализации эмоционального концепта «страх» в русскоязычном публицистическом дискурсе (на примере предложной группы – «страх» в препозиции)”. *Международный научно-исследовательский журнал „International Research Journal”*. Екатеринбург: Компания Полиграфист. №8 (50) Часть 5. 88–90.
- Василик, Михаил Алексеевич. Ред. 2003. *Основы теории коммуникации*. Москва: Гардарика.
- Ванечкина, Ирина Леонидовна, Галеев, Булат Махмудович. 2003. „«Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова”. *Русская музыка и традиция: межвузов. сб. науч. тр.* Казань: Консерватория. 182–195.
- Викулова, Лариса Георгиевна, Щепилова, Алла Викторовна, Вострикова, Ольга Владимировна, Шевченко, Надежда Леонидовна, Касьянова, Наталья Борисовна. 2018. „Оценочный вектор рецензии в музыкальном дискурсе”. *Язык и культура*. Вып. 42. 39–59.
- Воронин, Станислав Васильевич. 1982 (2006). *Основы фоносемантики*. Москва: Ленанд.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. *Лекции по Эстетике*. <http://www.i-text.narod.ru/lib-f.html> (22.04.2021)
- Глебкин, Владимир Владиславович. 2010. „Эмоции как междисциплинарный феномен”. *Вестник РГГУ. Серия „История. Филология. Культурология. Востоковедение”*. Москва. 186–219.

- Городецкий, Борис Юрьевич. 1969. *К проблеме семантической типологии*. Москва: Издательство МГУ.
- Гудавичюс, Алоизас. 2004. „Аксиологическая ценность метафоры”. *Etnolingwistyka*. Т. 16. 191–199.
- Дарвин, Чарлз. *О выражении эмоций у человека и животных*. <http://readbookonline.ru/read/192> (22.04.2021)
- Демчук, Максим Алексеевич. 2017. „Тенденции развития современной музыкальной рецензии”. *Медиасреда*. №12. 132–135
- Камалова, Алла. 2017. „Из истории слова гнев”. *Studia Rossica Posnaniensia*. Т. XLII. 157–163.
- Караулов, Юрий Николаевич. 1972. „Структура лексико-семантического поля”. *Филологические науки*. №1. 57–68.
- Коберник, Любовь Николаевна. 2012. „Метафорический подход к изучению семантических описаний чувств и эмоций”. *Вестник науки Сибири* № 1 (2). 294–301.
- Коломиец, Галина Григорьевна. 2005. „Эстетика и категория эстетическое”. *Вестник ОГУ* № 7.115–125.
- Коломиец, Галина Григорьевна. 2013. „«Музыкальное» как универсальная эстетическая категория”. *Вестник ОГУ* № 7 (156). 147–152.
- Лазутина, Татьяна Владимировна. 2013. „Язык музыки как полифункциональный феномен”. *Вестник Томского государственного университета*. № 369. 60–62.
- Лакофф Джордж, Джонсон Марк. *Метафоры, которыми мы живем*. <https://docplayer.ru/160432-Dzh-lakoff-m-dzhonson.html> (22.04.2021)
- Лангер Сьюзен Катерина. *Философия в новом ключе*, гл. 8: „О значении в музыке”. <https://kph.ffi.nyu.edu.ua/e-book/clasik/data/langer/08.html> (22.04.2021)
- Леонтьев, Валерий Олегович. 2002. *Классификация эмоций*. Одесса. Изд-во инновационно-ипотечного центра. <http://azps.ru/list/emotions.html> (22.04.2021)
- Леонтьев, Валерий Олегович. 2008. *Десять нерешенных проблем теории сознания и эмоций*. Одесса. http://polatulet.narod.ru/dvc/com/vleontiev_problems.html (22.04.2021)
- Лосев, Алексей Федорович. 1960. *Античная музыкальная эстетика*. Москва. Государственное музыкальное издательство. <http://psylib.org.ua/books/lose001/txt04.htm> (22. 04. 2021)
- Лосев, Алексей Федорович. *Итоги тысячелетнего развития*: <http://psylib.org.ua/books/lose008/txt18.htm#3>
- Малецки, Лукаш. 2013. *Когнитивная семантика концепта СТРАХ (на материале современной русской и украинской прессы)*. Saarbrücken: Lambert.
- Мечковская, Нина Борисовна. 2012. „Концепты народ, работа и любовь в игровой коммуникации русскоязычных компьютерщиков”. *Etnolingwistyka* XXIV. 71–94.
- Муллагаянова, Гульфия Сейтшарифовна. 2010. „Полевые подходы к изучению эмоций в лингвистике”. *Вестник Челябинского государственного университета*, № 29 (210). Филология. Искусствоведение. Вып. 47. 103–106.
- Мягкова, Елена Юрьевна. 2000. „Проблемы и перспективы исследования эмоционального значения”. *Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей*. Москва: Диалог-МГУ, Вып. 11.

- Назарова, Ирина Павловна, Схалыхова, Саида Шамсудиновна, Хачемизова, Мира Анзауровна. 2016. „Языковые средства, выражающие психоэмоциональное состояние человека”. *Историческая и социально-образовательная мысль*. Т. 8 № 2/2. 177–181.
- Никульшина, Татьяна Николаевна. 2013. „Лексико-семантическое поле «Пространство»: сопоставительный аспект изучения (на материале английских и украинских сказок)”. *Вестник НГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация*. Т. 11, вып. 1. 39–46.
- Новый Завет*. 2011. Свято-Елисаветинский Монастырь. Минск.
- Платон. *Государство*. <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos03.htm> (22.04.2021)
- Погожая, Светлана Николаевна. 2010. „Способы выражения эмоциональности в языке (на примере эмоционального состояния «восхищение»)”. *Серия Гуманитарные науки*, №. 18 (89), Вып. 7. 124–130.
- Полонский, Андрей Васильевич., Андриевская Г. П. 2014. „Музыкальный текст и становление языка его описания в русской культуре”. *Наука. Искусство. Культура*, Вып. 4. 18–23.
- Псевдо-Плутарх. *О музыке*. http://simposium.ru/ru/node/1140#_ftn1 (22.04.2021)
- Птушко, Лидия Александровна. 2010. „Музыкальная журналистика: от теории к практике”. *Знание. Понимание. Умение*. №1. 117–121.
- Раппопорт, Семен Хаскевич. 1973. „Семиотика и язык искусства”. *Музыкальное искусство и наука: сб. науч. статей*. Вып. 2. Москва: Музыка. 17–55.
- Руссо, Жан-Жак. 1781. *Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании*: <http://rousseau.rhga.ru/section/sochineniya/> (22.04.2021)
- Св. Августин. *Исповедь*. http://www.xpa-spb.ru/libr/_Avgustin/ispoved-2013.pdf (22.04.2021)
- Св. Василий Великий. *Беседы на псалмы*. https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_psalmy/#0_1 (22.04.2021)
- Седых, Аркадий Петрович. 2012. „Природа эмоций и их классификация в гуманитарных науках и языкознании”. *Научные ведомости, Серия Гуманитарные науки*. № 6 (125). Выпуск 13.
- Секст Эмпирик. 1976. *Сочинения в двух томах*. Общ. ред. А. Ф. Лосев. (пер. с древнегреч.) Т. 2. Москва. Мысль. (АН СССР. Ин-т философии. Филос. наследие). 6–204. <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000665/st007.shtml> (22.04.2021)
- Семенова, Аделина Эдуардовна. 2014. „Тенденции развития музыкальной журналистики в России конца XIX начала XXI века”. *Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки*. Т. 156, кн. 6. 120–131.
- Слипецкая, Вера. 2014. „Вербализация отрицательных эмоций: архаические и инновационные средства”. *Studia Rossica Posnaniensia*. Т. XXXIX. 323–330.
- Соколова, Ольга Викторовна. 2014. *Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR*. Москва: Гнозис.
- Солодилова, Ирина Анатольевна, Шепеля, Ирина Васильевна. 2015. „Оценочность и эмотивность в семантике слова”. *Вестник Оренбургского государственного университета* № 11 (186). 172–178.
- Степанов, Юрий Сергеевич. 1995. „Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности”. *Язык и наука конца XX века. Сб. статей*. Москва: РГГУ.

- Стефанский, Евгений Евгеньевич. 2012. „Этические эмоциональные концепты в русской, польской и чешской картинах мира”. *Etnolingwistyka* XXIV. 95–120.
- Тертычный, Александр Алексеевич. 2000. *Жанры периодической печати. Учебное пособие*. Москва: Аспект Пресс. <http://evartist.narod.ru/text2/01.htm> (22.04.2021)
- Тимофеев, Леонид Иванович. 1976. *Основы теории литературы*. Москва: Просвещение.
- Цветкова, Ольга Юрьевна. 2007. „Уровни восприятия музыкального текста”. *Сумма философии*. Вып. 7. Екатеринбург. 269–276.
- Чернявская, Валерия Евгеньевна. 2009. *Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие*. Москва: Либроком. 83–134.
- Чернявская, Валерия Евгеньевна. 2018. *Лингвистика текста. Лингвистика дискурса*. Москва: Ленанд.
- Чуваткина Мария Владимировна. 2009. „Становление и развитие музыкальной семантики: теоретико-методологический аспект”. *Интеграция образования*. 77–82.
- Чурсинова, Марина Геннадьевна. 2015. „Музыкальная журналистика как особая область журналистского творчества: предпосылки возникновения”. *Знак: проблемное поле медиаобразования*. № 2 (16). 21–25.
- Шаховский, Виктор Иванович. 2008. *Лингвистическая теория эмоций*. Москва: Издательство Гнозис.
- Шаховский, Виктор Иванович. 2016. *Эмоции. Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология*. Москва: Либроком.
- Шаховский, Виктор Иванович. 2019. *Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка*. Москва: Либроком.
- Шопенгауэр, Артур. 1819. *Мир как воля и представление*. http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml (22.04.2021)
- Эразм Роттердамский. *Оружие христианского воина*. электронный источник: <http://lib.ru/FILOSOF/ERAZM/erasmus.txt>
- Эрман, Валерия Андреевна., Ермакова, Анна Витальевна. 2018 (а). „Особенности реализации дискурса слушателя в тексте музыкальной рецензии”. *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык*. Вып. 4. 147–157.
- Эрман, Валерия Андреевна., Ермакова, Анна Витальевна. 2018 (b). „Музыкальная рецензия как интердискурсивный текст”. *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык*. № .1 (16) 85–94.
- Ястребцев, Василий Васильевич. 1960. *Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания*. в 2 т. Москва: Госмузиздат.
- D'Alembert, J. Le Rond. 1954. *Wstęp do Encyklopedii*. Пер. J. Hartwig. Warszawa: PWN.
- Alvarez, Bryan D., Robertson, Lynn C. 2013. „The interaction of synesthetic and print color and its relation to visual imagery”. *Atten Percept Psychophys* 75: 1737–1747.
- Apresjan, Jurij. 1994. „Naiwny obraz świata a leksykografia”. *Etnolingwistyka* 6. 5–12.
- Aristide Quintilien. 1999. *La musique*. Пер. Francois Duysinx. Genève: Droz.

- Arystoteles. 1980. *O niebie*. Pep. P. Siwek. Warszawa: PWN.
- Arystoteles. 1983. *Poetyka*. Pep. H. Podbielski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Arystoteles. 2004. *Polityka*. Pep. L. Piotrowicz. Warszawa: PWN.
- Arystoteles. 1988. *Retoryka*. Pep. H. Podbielski. Warszawa: PWN.
- Augustyn Św. 1999. *Traktat „O muzyce”*. Pep. L. Witkowski. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Augustyn Św. 2002. *Wyznania*. Pep. Z. Kubiak. Kraków: Znak.
- Awdiejew, Aleksy. 1987. *Pragmatyczne podstawy interpretacji wypowiedzi*. Kraków: UJ.
- Avison, Charles. 1775. *An Essay on Musical Expression*. Londyn: Lockyer Davis.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1949. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: Norton and Company .
- Bierwiazczonek, Bogusław. 2000. „Religijne subkategorie miłości”. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 2229. *Język a kultura* 14. 79–115.
- Bilas-Pleszak, Ewa. 2005. *Język a muzyka: lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Borek, Małgorzata. 1999. *Predykaty wyrażające dyskomfort psychiczny w języku rosyjskim w konfrontacji z językiem polskim*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Borek, Małgorzata. 2012. *Uczucia i emocje w rosyjskich i polskich metaforach: aspekt lingwistyczny*. Katowice: Uniwersytet Śląski, Oficyna Wydawnicza WW.
- Brzozowska, Dorota. 2000. „Uczucia w dowcipach”. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 2229. *Język a kultura* 14. 199–208.
- Budd, Malcolm. 2014. *Muzyka i emocje*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Burney, Charles. 2017. *Obecny stan muzyki we Francji i Italii*. Pep. J. Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.
- Chęćka-Gotkiewicz, Anna. 2008. *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans Heinrich. 1992. *Co to jest muzyka?*. Warszawa: PIW.
- Dankowska, Jagna. 2001. *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina.
- Darwin, Karol. 1988. *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*. Warszawa: PWN.
- Data, Krystyna. 2000. „W jaki sposób językoznawcy opisują emocje?”. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 2229. *Język a kultura* 14. 245–252.
- Day, Sean A. *Synesthesia*. <http://www.daysyn.com> (22.04.2021)
- de Saussure, Ferdinand. 1961. *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa: PWN.
- Dewey, John. 1922. *Human Nature and Conduct: An Introduction to Social Psychology*. New York: H. Holt and Company.
- Diderot, Denis. 2008. *Kuzynek mistrza Rameau*. Pep. G. Dobreńko. Kraków: Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie.
- Dobrzyńska, Teresa. 2012. *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Dubos, Jean-Baptiste. 1745. *Réflexions critiques sur la peinture et la poesie*. Paris: Jean Mariette. T. I.
- Dudzińska, Małgorzata. (opr.). 2016. *To co czujesz, o emocjach prostych i złożonych*. Kielce: Charaktery.

- Dzieniaśiewicz, Maria. 2018 (a). „Metafora synestezyjna w rosyjskich tekstach krytyki muzycznej”. *Acta Polono-Ruthenica* XXIII/3. 31–44.
- Dzieniaśiewicz, Maria. 2018 (b). „Спортивная метафора в текстах газетной печати XV Международного конкурса имени П. И. Чайковского”. *Kultury Wschodniosłowiańskie. Oblicza i dialog*. T. VIII. 23–37.
- Dzieniaśiewicz, Maria. 2019. „Werbalizacja emocji w tekstach rosyjskiej krytyki muzycznej”. *Studia Rossica Posnaniensia*. XLIV: 1. 337–347.
- Erazm z Rotterdamu. 1965. *Podręcznik żołnierza Chrystusowego nauk zbawiennych pełny*. Warszawa: PWN.
- Fainsilber, Lynn, Ortony, Andrew. 1987. „Metaphorical Uses of Language in the Expression of Emotions”. *Metaphor and symbolic activity* 2(4). 239–250.
- Filodemos. 2002. *O muzyce. O utworach poetyckich. Epigramy*. Пер. К. Bartol. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Frijda, Nico H. 2008. „Emotions are passions”. *Bliżej emocji II*. Red. A. Błachnio, A. Przepiórka. Lublin. 21–32.
- Fubini, Enrico. 1997. *Historia estetyki muzycznej*. Пер. Z. Skowron. Kraków: Musica Iagellonica.
- Galeyev, Bulat. 1967. „Scriabin and Eisenstein (Cinema and Visual Music)”. *Volga* 7. 150–162.
- Galeyev, Bulat M., Vanechkina, Irina L. 2001. „Was Scriabin a Synesthete?”. *Leonardo* 34/4. 357–361.
- Gerstmann, Stanisław. 1963. *Problemy teorii emocji*. Toruń: PWN.
- Ginter, Anna. 2015. *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ginter, Anna. 2014. „Kolory w opowiadaniach Vladimira Nabokova: Barwa zielona”. *Acta Universitatis Lodziensis Folia Linguistica Rossica* 10. 97–104.
- Ginter, Anna. 2008. „Barwy w «Lolice» Vladimira Nabokova”. *Conversatoria Linguistica*: II. 49–62.
- Ginter, Anna. 2002. „Some Aspects of Synesthesia and Suggestive Sound Patterning in Nabokov’s *Lolita*”. *Styl–Belgrad*. (73)01. 273–283.
- Ginter, Anna. 2016. „Metafory synestezyjne w utworach Vladimira Nabokova”. *Acta Universitatis Lodziensis Folia Linguistica Rossica* 12. 53–61.
- Grabias, Stanisław. 1994. *Język w zachowaniach społecznych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Grossenbacher, Peter G., Lovelace, Christopher T. 2001. „Mechanisms of synesthesia: cognitive and physiological constraints”. *TRENDS in Cognitive Sciences* 5/1. 36–41.
- Grzegorzczkova, Renata. 2004. „Idee kognitywizmu jako podstawa badań porównawczych w zakresie semantyki”. *Etmolingwistyka* 16, Lublin. 75–84.
- Guczalski, Krzysztof. 2002. *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1967. *Wykłady o estetyce*. Пер. J. Grabowski i A. Landman. Warszawa: PWN. T. II i III.
- Homer. 1956. *Odyseja*, Warszawa: PWN.
- Hibeh Papyri: <https://archive.org/stream/hibehpapyri01egyptuoft#page/n7>
- Imbir, Kamil. 2012. *Odmiennosc emocji automatycznych i refleksyjnych. Poszukiwanie zróżnicowania neurobiologicznego i psychologicznego*. Warszawa.
- Imbir, Kamil. 2018. *Dwa systemy emocji i ich konsekwencje dla procesów poznawczych*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ingarden, Roman. 1966. „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”. *Studia z estetyki*, T. II. Warszawa.

- Jabłoński, Maciej. 1990. *Muzyka w perspektywie semiotycznej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
- Jabłoński, Maciej. 2009. „Krytyka muzyczna a etyka interpretacji”. *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*. Red. M. Bristiger, R. Ciesielski. Zielona Góra. 11–22.
- Jabłoński, Maciej. 2009. „Między ćwiartowaniem a wykładaniem snów. Kilka niepewnych myśli w sprawie krytyki (również muzycznej)”. *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*. Red. M. Bristiger, R. Ciesielski. Zielona Góra. 253–261.
- Jakel, Olaf. 2003. *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*. Kraków: Universitas.
- Jakubowicz, Mariola. 2000. „Dwa oblicza miłości. Porównanie językowych obrazów miłości tkwiących w etymologii i frazeologii”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229. Język a kultura 14*. Wrocław. 233–243.
- Jęczeń, Urszula. 2008. „Lingwistyczne sposoby ujmowania zjawisk emocjonalnych”. *Blżej emocji II*. Red. A. Błachnio, A. Przepiórka. Lublin. 247–261.
- Jędrzejko, Ewa. 2000. „O językowych wykładnikach pojęcia WSTYD w różnych koncepcjach opisu”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229. Język a kultura 14*. 59–77.
- Jordanskaja, Lidia. 1972. „Próba leksykograficznego opisu znaczeń grupy rosyjskich słów oznaczających uczucia”. *Semantyka i słownik*. Red. A. Wierzbicka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 105–123.
- Kaczyński, Tadeusz. 1984. *Messiaen*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kandyński, Wasyl. 1986. *Punkt i linia a płaszczyzna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kartezjusz. 1986. *Namiętności duszy*. Пеп. L. Chmaj. Warszawa: PWN.
- Kienik, Tomasz. 2012. „Internetowe oblicza krytyki muzycznej”. *Krytyka Muzyczna. Krytyka czy krytyki?*. Red. M. Bristiger, R. Ciesielski. Zielona Góra. 53–64.
- Kinowska, Aleksandra. 2003. *Konceptualizacja miłości i nienawiści w powieści Wichrowe wzgórza Emily Bronte i jej dwóch polskich przekładach*. Kraków: Universitas.
- Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia universalis*. Rzym cz. II, rozdz.V.
- Kominek, Andrzej. 2009. *Metafory prawa moralnego w dyskursie religijno-etycznym*. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego.
- Kövecses, Zoltán. 2011. *Język, umysł, kultura: praktyczne wprowadzenie*. Kraków: Universitas.
- Kozłowska, Zuzanna. 2015. „Synestezja”. *Forum Poetyki*. (1) 110–119.
- Kozłowska, Zuzanna. 2014. „Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej”. *Ogrody nauk i sztuk 4*. 225–231.
- Krzeszowski, Tomasz P. 1984. *Gramatyka angielska dla Polaków*. Warszawa: PWN
- Kuligowska, Katarzyna. 2010. *Nazwy osobowych nosicieli cech we współczesnym języku polskim i rosyjskim*. Poznań: UAM.
- Kuryłowicz, Beata. 2011. „Jak purpurowy zapach róży...Metafory synestezyjne w młodopolskich tekstach poetyckich”. *Białostockie Archiwum Językowe 11*. 99–114.
- Kuś, Katarzyna. 2010. „Teoria emocji Anny Wierzbickiej”. *Linguistica Copernicana 1(3)*. 207–224.
- Kwintilian, Marcus Fabius. 2012. *Kształcenie mówcy*. Пеп. S. Śnieżewski. Kraków: Księgarnia Akademicka. Ks. VIII 6–XII.
- Kulawik, Adam. 1994. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków: Antykwa.

- Lakoff, George., Johnson, Mark. 1988. *Metafory w naszym życiu*. Pep. T. P. Krzeszowski. Warszawa: PIW.
- Landels, John G. 2003. *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*. Kraków: Homini.
- Langacker, Ronald. 2005. *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Pep. H. Kardela. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Langer, Susanne. 1976. *Nowy sens filozofii*. Warszawa: PIW.
- Laskowska, Elżbieta. 1992. *Wartościowanie w języku potocznym*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy.
- Lasserre, François. 1954. *Plutarque. De la musique*. Lausanne: Urs Graf-Verlag.
- Le Rond d'Alembert, Jean-Baptiste. 1954. *Wstęp do Encyklopedii*. Warszawa: PWN.
- Lewis, Clive Staples. 1968. *Cztery miłości*. (pepew. Maria Wańkowiczowa), Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Libanus, Jerzy. 1519. *De Musicae Laudibus Oratio seu adhortatio*. Kraków: Jan Helicz.
- Liban, Jerzy. 1984. *Pisma o muzyce*. Pep. E. Witkowska-Zaremba. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Libura, Agnieszka. 2000. „Analiza semantyczna wyrazów nazywających NIENAWIŚĆ i inne uczucia negatywne”. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 2229. *Język a kultura* 14. 151–165.
- Libura, Agnieszka. 2007. (red.). *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Kraków: Universitas.
- Losiak, Robert. 2012. „Problematyka pejzażu dźwiękowego jako obszar dyskursu krytycznego. Ku idei krytyki muzycznej w kontekście refleksji nad audiosferą”. *Krytyka Muzyczna. Krytyka czy krytyki?*. Red. M. Bristiger, R. Ciesielski. Zielona Góra. 43–52.
- Lubaś, Władysław. 2003. *Polskie gadanie. Podstawowe cechy i funkcje potocznej odmiany polszczyzny*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Maćkiewicz, Jolanta. 1990. „Metafora a językowy obraz świata (na przykładzie metaforyki morskiej)”. *Etnolingwistyka* 3. Lublin. 49–58.
- Martino, Gail, Marks, Lawrence. 2001. „Synesthesia: Strong and Weak”. *Current Directions in Psychological Science* 10(2): 61–65.
- Mika, Bogumiła. 2007. *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin: Polihymnia.
- Mikołajczuk, Agnieszka. 1996. „Kognitywny obraz gniewu we współczesnej polszczyźnie”. *Etnolingwistyka* 8. 131–146.
- Mikołajczuk, Agnieszka. 1999. *Gniew we współczesnym języku polskim. Analiza semantyczna*. Warszawa: Energeia.
- Mikołajczuk, Agnieszka. 2000. „Problem ocen w analizie wybranych polskich nazw uczuć z klasy semantycznej GNIEWU”. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 2229, *Język a kultura* 14. 117–134.
- Mikołajczuk, Agnieszka. 2011. „Mówiąc o uczuciach: między naturą a kulturą. O podstawach konceptualizacji uczuć w kontekście semantycznych badań porównawczych”. *Etnolingwistyka* 23. Lublin. 67–82.
- Mikołajczuk, Agnieszka. 2013. „O radości w ujęciu lingwistycznym: z problemów semantycznych badań porównawczych”. *Etnolingwistyka* 25. Lublin. 219–238.
- Miśkiewicz, Grzegorz. 2014. *Grecki etos muzyczny i jego wpływ na kształtowanie się koncepcji śpiewu kościoła w pierwszych wiekach chrześcijaństwa*. Lublin: Polihymnia.
- Nowakowska-Kempna, Iwona. 1986. *Konstrukcje zdaniowe z leksykalnymi wykładnikami predykatów uczuć*. Katowice: Uniwersytet Śląski.

- Nowakowska-Kempna, Iwona. 2000. „Język ciała czy ciało w umyśle, czyli o metaforyce uczuć”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229. Język a kultura* 14. Wrocław. 25–58.
- Oatley, Keith, Djikic, Maja. 2008. „Coming closer to emotions by way of Kieslowski's film Blue”. *Blżej emocji II*. Red. A. Błachnio, A. Przepiórka. Lublin 155–163.
- Ortony, Andrew. (red.). 1993. *Metaphor and thought*. New York: Cambridge University Press.
- Orzechowska, Joanna. 2021. „Emotywny komponent znaczenia przymiotników negatywnie waloryzowanych w języku rosyjskim”. *Studia Rossica Posnaniensia*, XLVI/1. 115–125.
- Pajdzińska, Anna. 1996. „Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych”. *Etnolingwistyka* 8. 113–130.
- Perlin, Jacek, Milewska, Maria. 2000. „Afektonimy w polskim, francuskim, hiszpańskim i niderlandzkim. Analiza morfologiczna i semantyczna”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229. Język a kultura* 14. 165–173.
- Pietrzak, Magdalena. 2016. „«Malowanie słowem» – o stylu sprawozdań Henryka Sienkiewicza z wystaw malarskich”. *LingVaria* 1(21). Łódź. 111–122.
- Pisarkowa, Krystyna. 1994. *Z pragmatycznej stylistyki semantyki i historii języka (wybór zagadnień)*. Kraków: Instytut Języka Polskiego.
- Platon. 2003. *Państwo*. Пер. W. Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- Pociej, Bohdan. 2009. *Stadia muzycznej duchowości. Trzy wykłady*. Katowice: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego.
- Połowniak-Wawrzonek, Dorota. 2015. *Metafory językowe nawiązujące do czynności przyjmowania pokarmu*. Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Przepiórka, Aneta. 2008. „Blższe spojrzenie na zazdrość”. *Blżej emocji II*. Red. A. Błachnio, A. Przepiórka. Lublin. 111–121.
- Puzynina, Jadwiga. 2000. „Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229. Język a kultura* 14. 9–24.
- Radziszewska-Szczepaniak, Danuta. 2002. *Podstawy koncepcji sublimacji uczuć u św. Tomasza z Akwinu*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Ramachandran, Vilayanur S. Hubbard, Edward M. 2001. „Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia”. *The Royal Society*. 979–983.
- Reykowski, Janusz. 1992. *Procesy emocjonalne. Motywacja. Osobowość*. Warszawa: PWN.
- Ricoeur, Paul. 1978. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”. *Critical Inquiry* 5/1. *Special Issue on Metaphor (Autumn)*. 143–159.
- Rodak, Renata. 2000. „Frazemy jako ematywne operatory interakcyjne”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229. Język a kultura* 14. 187–198.
- Rogowska, Aleksandra. 2002 (a). „U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne”. *Przegląd Psychologiczny* 45/4. 465–474.
- Rogowska, Aleksandra. 2002 (b). „Związki synestezji z muzyką”. *Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN* XLVII 1(184). 85–95.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2001. *Szkic o pochodzeniu języków*. Пер. B. Banasiak. Kraków: Aureus.

- Russel-Hochschild, Arlie. 2012. „Praca emocjonalna, reguły odczuwania i struktura społeczna”. *Emocje w kulturze*. Red. M. Rajtar, J. Straczuk. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. 213–243.
- Russel-Hochschild, Arlie. 2009. *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*. Piep. J. Konieczny. Warszawa: PWN.
- Sachs, Curt. 1981. *Muzyka w świecie starożytnym*. Warszawa: PWN.
- Sawicka, Grażyna. 2000. „Miłość niejedno ma imię (Językowe i pozajęzykowe interakcje między matką a dzieckiem)”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229, Język a kultura 14*. 153–163.
- Sartre, Jean-Paul. 2006. *Szkic o teorii emocji*. Piep. R. Abramciów. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Schaeffer, Bogusław. 1983. *Dzieje muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- Schopenhauer, Arthur. 1994. *Świat jako wola i przedstawienie*. Piep. J. Garewicz. Warszawa: PWN.
- Schreiber, Ewa. 2012. *Muzyka i metafora: koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Schumann, Robert. 1888. *Schriften über Musik und Musiker*. Lipsk: Reclam Verlag. T. I.
- Schweitzer, Albert. 1972. *Jan Sebastian Bach*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Sekstus Empiryk. 2007. *Przeciw uczonym (Adversus mathematicos I-IV)*. Piep. Z. Niemczuk. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Shilling, Chris. 2012. „Dwie tradycje w socjologii emocji”. *Emocje w kulturze*. Red. M. Rajtar, J. Straczuk. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. 181–210.
- Sieradzka-Baziur, Bożena. 2000. „Językowy obraz serca w polskich utworach Jana Kochanowskiego”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229, Język a kultura 14*. 209–231.
- Sieradzka-Mruk, Agnieszka. 2016. „Radość i nadzieja, smutek i trwoga” w nabożeństwie drogi krzyżowej. *Wybrane aspekty ewolucji dyskursu religijnego w XX wieku na przykładzie leksyki dotyczącej uczuć. Biblioteka „LingVariów” T. 20*. Kraków.
- Starzyński, Juliusz. 1965. *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Stępień-Kutera, Kamila. 2007. *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*. Res Facta Nova 9(18). http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_18/RFN18%20Stepien-Kutera%20-%20Bieguny%20manieryzmu.pdf (22.04.2021)
- Stearns, Peter N., Stearns, Carol Z. 2012. „Emocjonologia: objaśnienie historii emocji i standardów emocjonalnych”. *Emocje w kulturze*. Red. M. Rajtar, J. Straczuk. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. 143–179.
- Stępień, Tomasz. 2000. „O uczuciach „ideowych”. Glosy do „Hymnu” Ignacego Krasickiego”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229, Język a kultura 14*. 175–186.
- Szcześniak, Małgorzata. 2008. „«Nie sama woda mnie ocaliła, lecz moc rąk, które ją podały»: Przedmiotowo-podmiotowa perspektywa wdzięczności”. *Bliżej emocji II*. Red. A. Błachnio, A. Przepiórka. Lublin. 59–78.
- Szumska, Dorota. 2000. „O emocjach bez emocji”. *Acta Universitatis Wratislaviensis 2229, Język a kultura 14*. 199–208.

- Tabakowska, Elżbieta. 2001. *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Пер. А. Pokojcka. Kraków: Universitas.
- Tatarkiewicz, Władysław. 2009. *Historia estetyki*. T. I. Warszawa: PWN.
- Tatarkiewicz, Władysław. 1991. *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*. Warszawa: Arkady.
- Tatarkiewicz, Władysław. 2005. *O szczęściu*. Warszawa: PWN.
- Taylor, John R. 2007. *Gramatyka kognitywna*. Пер. М. Buchta, Ł. Wiraszka. Red. E. Tabakowska. Kraków: Universitas.
- Tokarski, Ryszard. 1984. *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*. Warszawa: PWN.
- Watkins, Philip C. 2008. „Grateful emotion: the amplifier of blessing”. *Blżej emocji II*. Red. A. Błachnio, A. Przepiórka. Lublin. 49–61.
- Wiatrowski, Przemysław. 2010. *Morfologiczne i leksykalne wykładniki negatywnych emocji w „Przewodniku Katolickim” z lat 1895-2005*. Poznań: Wydawnictwo Rys.
- Wierzbička, Anna. 1971. *Kocha. Lubi. Szanuje. Medytacje semantyczne*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Wierzbička, Anna. 2012. „Język i metajęzyk: kwestie kluczowe w badaniach nad emocjami”. *Emocje w kulturze*. Red. M. Rajtar, J. Straczuk. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. 245–278.
- Wierzbička, Anna. 1968. „Miejsce problematyki ekspresji w teorii semantycznej”. *Pamiętnik Literacki* 59/4. 97–119.
- Witwicki, Władysław. 1994. *Psychologia uczuć i inne pisma*. Warszawa: PWN.
- Wojtyła, Karol. 1982. *Miłość i odpowiedzialność*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Zarlino, Gioseffo. 1558. *Le istituzioni harmoniche*. Venetia: Iosephus Tramezinus.
- Zaron, Zofia. 1985. *Wybrane pojęcia etyczne w analizie semantycznej (Kochaj bliźniego swego)*. Wrocław: Ossolineum.

Словари

- Абрамов, Николай Федорович. *Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений*.
https://gufo.me/dict/synonyms_abramov
- Большой латинско-русский словарь по материалам словаря И. Х. Дворецкого*.
<http://linguaeterna.com/vocabula/index.php>
- Большой толковый словарь русского языка*, ред. Сергей Александрович Кузнецов:
<https://gufo.me/dict/kuznetsov>
- Должанский, Александр Наумович. 1964. *Краткий музыкальный словарь*. Ленинград: Музыка.
- Древнегреческо-русский словарь Дворецкого*. <https://dicipedia.com/dic-gr-ru-old-term-2359.htm>
- Елистратов, Владимир Станиславович. *Словарь русского аргю (материалы 1980–1990)*.
https://russian_argo.academic.ru/
- Жеребило, Татьяна Васильевна. 2010. *Словарь лингвистических терминов*. Назрань: Пилигрим.

- Издательский словарь-справочник*. 2003. ред. Аркадий Эммануилович Мильчин. <http://find-info.ru/doc/dictionary/publishing/index-208.htm#ab%D0%A0%D0%95>
- Итальянско-русский словарь*. <https://gufo.me/dict/itru>
- Итальянско-русский, русско-итальянский словарь для учащихся*. 2009. Москва: ЛадКом.
- Музыкальный словарь Гроува* (Пер. с англ.). 2001. Т. 2. Москва, Практика.
- Музыкальная энциклопедия в 6-и томах 1973–1982*. ред. Юрий Всеволодович Келдыш. Москва: Советская энциклопедия. <http://www.musenc.ru/>
- Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, ред. Татьяна Федоровна Ефремова. <https://www.efremova.info/>
- Русский ассоциативный словарь*. <http://www.thesaurus.ru/dict/>
- Словарь русского языка*. 1990. Ред. Сергей Иванович Ожегов. Москва: Русский язык.
- Словарь русского языка в 4-х томах*, ред. Анастасия Петровна Евгеньева. <https://lexicography.online/explanatory/mas/>
- Толковый словарь русского языка*, ред. Дмитрий Николаевич Ушаков. <https://gufo.me/dict/ushakov>
- Тришин, Виталий Николаевич. *Большой словарь-справочник синонимов русского языка*. <https://gufo.me/dict/synonyms>
- Философский энциклопедический словарь. https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy/
- Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера*. <https://lexicography.online/etymology/vasmer/>
- Słownik języka polskiego*. 1964. Red. Witold Doroszewski. Warszawa: PWN.
- Gawarkiewicz, Roman. 2008. *Polski słownik asocjacyjny z suplementem*. Szczecin: Print Group.
- Powszechna Encyklopedia Filozofii*. <http://www.ptta.pl/pef/pdf/e/estetyka.pdf>
- Rousseau, Jean-Jacques. 1780–1789. *Dictionnaire de musique. Collection complète des œuvres*. Genewa, vol. 9. <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf>
- Słownik terminów literackich*. 2008. Red. Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Streszczenie

Przedmiot niniejszej rozprawy stanowią językowe reprezentacje emocji w rosyjskich tekstach krytyki muzycznej. W dysertacji zostaje podjęta próba rekonstrukcji językowego obrazu emotywnego oddziaływania muzyki klasycznej na jej odbiorców na drodze ustalenia sposobów werbalizacji różnorodnych emocji wywoływanych przez wykonania utworów o takim charakterze, a także ustalenia hierarchii tych emocji. Materiał badawczy został zaczerpnięty z 820 współczesnych rosyjskich recenzji wydarzeń muzycznych (koncertów, festiwali, spektakli). Rozprawa ma charakter interdyscyplinarny.

W rozdziale pierwszym fenomen emocji został opisany przez pryzmat takich dyscyplin, jak historia i estetyka muzyki, filozofia, psychologia oraz językoznawstwo. Szczególne miejsce w tej analizie zajęły zagadnienia ewolucji estetyki muzyki na przestrzeni wieków. Od czasów starożytnych zarówno kwestia emocji, jak i muzyki pozostawały w kręgu zainteresowań wielkich umysłów, m. in. Arystotelesa, Pitagorasa, Damona, Pseudo-Plutarcha, Platona. Wtedy również ukształtowało się pierwotne znaczenie terminu *aisthēsis*, odnoszącego się do sfery uczuć. W dobie średniowiecza Ojcowie Kościoła stanęli przed niełatwym zadaniem stworzenia chrześcijańskiej muzyki liturgicznej. Uczucia, jakie wyzwaliała mowa dźwięków, z jednej strony pomagały w oddawaniu chwały Bogu, z drugiej, jak pisze św. Augustyn, mogły człowieka nieostrożnego prowadzić do zguby. Wśród renesansowych humanistów ważną postacią był Jerzy Liban z Legnicy, w swej teorii muzyki nawiązujący do pitagorejczyków, a także Kartezjusz, który w *Namiętnościach duszy* dokonał szczegółowej analizy ludzkich stanów emocjonalnych. Barok natomiast przyniósł teorię afektów – *Affektenlehre*, opartą na określonych formułach melodyczno-rytmicznych w utworach i mającą swoje odzwierciedlenie w twórczości m. in. Jana Sebastiana Bacha. Poprzez oświeceniowe teorie Jean-Jacquesa Rousseau wkraczamy w romantyzm będący najbardziej emocjonalnym okresem w dziejach muzyki i sztuki w ogóle, epoki Piotra Czajkowskiego i Fryderyka Chopina, której jednym z głównych haseł było *Sturm und Drang*, by zakończyć na symbolizmie Susanne Langer, egzystencjalizmie Jean-Paula Sartre'a, formalizmie Igora Strawińskiego oraz innych teoriach dwudziestowiecznych, dających zupełnie nowe spojrzenie na muzykę i emocje przez nią wywoływane.

Z punktu widzenia psychologii, w dysertacji zostały ukazane poglądy Karola Darwina, Władysława Witwickiego oraz współczesnego badacza, Kamila Imbira, które uwidaczniają złożoność problemu emocji i trudności w ich klasyfikacji.

Podobnie rzecz się ma w przypadku prac lingwistycznych, gdzie w różny sposób pojmowane są emocje podstawowe. Część badaczy dzieli emocje na pierwotne i wtórne, emocje pozytywne i negatywne, emocje aktywne i pasywne, emocje krótko- i długotrwałe. Stany emocjonalne są badane na wszystkich poziomach języka oraz różnymi metodami (strukturalnymi, kognitywnymi, pragmatycznymi i in.). Lingwiści podkreślają, że unikalność emocji jako obiektu badawczego wynika z różnorodności środków językowych, służących do ich wyrażenia. Werbalizacje stanów emocjonalnych dokonują się m. in. poprzez rzeczownikowe i czasownikowe nazwy uczuć, nazwy wielowyrazowe, frazeologizmy, frazemy, konstrukcje peryfrastyczne, wykrzykniki, ekspresywne konstrukcje słotwórcze, a także poprzez odpowiednie środki składniowe czy implikaturę.

W rozdziale drugim została ukazana charakterystyka gatunku recenzji, a także jego rys historyczny na gruncie rosyjskim. Zasadniczym elementem tego rozdziału jest jednakże analiza porównawcza tekstu muzycznego z tekstem zawartym w recenzjach muzycznych, w której zastosowano metodę analizy składnikowej. Wydzielenie najprostszych elementów znaczenia leksykalnego (w tym wypadku ukazujących na emotywność), tj. semów, pozwoliło ustalić poziom translacji emocji pomiędzy kompozytorem, wykonawcą a odbiorcą-recenzentem utworu muzycznego, wyjaśnić, w jakim stopniu kody emocjonalne umieszczone przez kompozytora w tekście muzycznym znajdują odzwierciedlenie w recenzjach.

Trzeci rozdział dysertacji ukazuje bogactwo emocji i uczuć słuchaczy, wykonawców i twórców, zawartych w tekstach rosyjskich recenzji muzycznych. Zastosowano teorię pól leksykalno-semantycznych Ryszarda Tokarskiego, wydzielając 27 pól, hiponimami których zostały: антипатия, благодарность, восторг, гнев, гордость, горе, месть, надежда, неприятность, печаль, радость, разочарование, ревность, симпатия, скука, смелость, смирение, сострадание, спокойствие, страсть, страх, стыд, тоска, уважение, удивление, удовольствие, чувствительность. W obrębie pól zaprezentowane zostały relacje między leksemami oraz 1481 poświadczeń nazw emocji, wyekscerpowanych z tekstów rosyjskiej krytyki muzycznej.

Ostatni z zasadniczych rozdziałów pracy poświęcony jest środkom artystycznego wyrazu ze szczególnym uwzględnieniem najbardziej reprezentatywnej dla recenzji muzycznych formy – metafory, a dokładnie jej synestezyjnej odmiany. Podjęto próbę ukazania jej emotywnego aspektu. Materiał ilustracyjny zaczerpnięty z recenzji ukazuje takie rejestry języka rosyjskiego, które nieczęsto spotyka się w codziennym życiu.

Pokazują one bogactwo materii tego języka i pełnię jego możliwości stylistycznych. Wielopoziomowa analiza emotywnych metafor synestezyjnych w ich różnorodności zajmuje naczelną rolę w tym rozdziale. Przeprowadzono ją w ujęciu kognitywnym. Dowodzi ona, że doświadczenia słuchowe wywołują również liczne doznania charakterystyczne dla innych zmysłów. Synestezyjne ematywne metafory zostały zaprezentowane z uwzględnieniem poszczególnych zmysłów, tj. metafory związane ze słuchem, metafory związane ze wzrokiem, metafory związane z dotykaniem, metafory związane ze smakiem oraz metafory związane z zapachem.

Dysertację wieńczy podsumowanie, bibliografia, streszczenie w języku polskim oraz angielskim, a także aneks zawierający adresy internetowe recenzji, których fragmenty zostały wykorzystane w pracy.

Językowe reprezentacje emocji stanowią przedmiot zainteresowania wielu gałęzi lingwistyki i były zgłębiane z zastosowaniem różnych narzędzi. Praca może stanowić punkt wyjścia do dalszych studiów nad podejmowaną w niej problematyką, w szczególności badań nad intersemiotycznością komunikacji ludzkiej, porozumiewaniem nie ograniczającym się jedynie do wymiany komunikatów językowych. Interesujące mogłyby okazać się także analogiczne prace w języku polskim, jak również badania w ujęciu kontrastywnym.

Summary

The subject of this dissertation is the verbalization of emotions in Russian critical musical texts. The aim of the dissertation is to search for a linguistic image of the emotive impact of classical music on its audience. This will be achieved by establishing ways of verbalizing various emotions evoked by performances of works of classical music, as well as by determining a hierarchy of these emotions. The thesis was based on a broad empirical study – the source of the lexical material was 820 contemporary Russian reviews of musical events (concerts, festivals, performances). The dissertation is located in the area of interdisciplinary studies and examines a new, yet poorly recognized research area. The conducted research reveals and documents a wide range of expressive means and influences of music.

In the first chapter, the phenomenon of emotions has been described through the prism of such disciplines as the history and aesthetics of music, philosophy, psychology and linguistics. A special place in this analysis is occupied by the evolution of the aesthetics of music over the centuries. Since ancient times, both emotions and music remained in the sphere of interest of great minds of that period, especially philosophers (including Aristotle, Pythagoras, Damon, Pseudo-Plutarch, Plato). In the Middle Ages, Early Church Fathers faced the difficult task of creating Christian liturgical music derived from two musical traditions – synagogue singing and the secular theory of music with Greek origins. The emotions that the music evoked, on the one hand, helped in praising God, on the other, as wrote St. Augustine, could lead a careless man to his doom. An important figure among Renaissance humanists, addressing not only music itself, but also its influence on humans, both in the emotional and physiological spheres, was Jerzy Liban from Legnica, referring to the Pythagoreans in his theory of music. The period of revival in terms of emotions is also represented by the figure of Descartes, who in *The Passions of the Soul* conducted a detailed analysis of human emotional states. Baroque, on the other hand, brought the theory of affects – *affektenlehre*, based on specific melodic-rhythmic formulas in compositions, which was reflected in the works of, among others, Johann Sebastian Bach. Through the Enlightenment theories of Jean-Jacques Rousseau, we enter Romanticism, the most emotional period in the history of music and art in general, an era of Pyotr Ilyich Tchaikovsky and Frederic Chopin, one of the main movements of which was *Sturm und Drang*. Then the symbolism of Susanne Langer, the existentialism of Jean-Paul Sartre, formalism of Igor Stravinsky, and other theories of the

twentieth century, which brought a completely new perspective on music and the emotions it evokes, are discussed.

From the viewpoint of psychology, the dissertation presents the views of Charles Darwin, Władysław Witwicki and a contemporary researcher, Kamil Imbir, which show the complexity of the problem of emotions and the difficulties in classifying them. The same case is that of linguistic studies, where emotions are studied at all levels of language and with various methods (structural, cognitive, pragmatic, etc.).

The second chapter presents the characteristics of the review genre, as well as its historical outline in Russia. The basic component of this chapter, however, is the comparison of the musical text with the text contained in music reviews, in which the method of semantic component analysis was used. The separation of the smallest units carrying lexical meaning (in this case showing emotivity), i.e. semes, made it possible to determine the degree of emotion transfer between the composer, performer and the recipient-reviewer of a musical work, to reveal to what extent the emotional codes woven by the composer into the musical text are reflected in the reviews.

The third chapter of the dissertation shows the variety of emotions and feelings of listeners, performers and composers contained in the texts of Russian music reviews. The theory of lexical-semantic fields of Ryszard Tokarski was applied, which allowed to extract 27 fields with the following hyponyms: антипатия, благодарность, восторг, гнев, гордость, горе, месть, надежда, неприятность, печаль, радость, разочарование, ревность, симпатия, скука, смелость, смирение, сострадание, спокойствие, страсть, страх, стыд, тоска, уважение, удивление, удовольствие, чувствительность. Within the fields, relations between lexemes and examples of 1,481 quotations excerpted from texts by Russian music criticism are shown. The textual material taken from the reviews reveals such registers of the Russian language, which are not often found in everyday life. They show the richness of this language and the fullness of its stylistic possibilities.

The last of the main chapters of the work is devoted to the means of artistic expression, with particular emphasis on the most representative form, which is the metaphor, and more precisely its synesthetic variant. An attempt was made to show its emotive aspect. The multi-level analysis of emotive synesthetic metaphors in all their variety and diversity takes center stage in this chapter. It was conducted in a cognitive way. It shows clearly that auditory experiences also cause numerous sensations characteristic of other senses. Synesthetic emotive metaphors have been organized by sense, i.e. hearing synesthetic

emotive metaphors, vision synesthetic emotive metaphors, touch synesthetic emotive metaphors, taste synesthetic emotive metaphors, and smell synesthetic emotive metaphors.

The dissertation ends with a summary, bibliography, summary in Polish and English, and an appendix containing the hyperlinks to the reviews, excerpts of which were used in the work.

Linguistic representations of emotions are of interest to many branches of linguistics and have been explored using a variety of tools. The dissertation may be a starting point for further studies on the issues addressed in it, in particular the intersemiotic nature of human communication, which is not limited only to the exchange of linguistic messages.

Приложение

1. <http://teacrit.ru/?readfull=3872>
2. <http://nfor.ru/2015/02/20/v-mmdm-prozvuchala-redko-ispolnyaemaya-frantsuzskaya-muzyka/>
3. <http://teacrit.ru/?readfull=2354>
4. <https://www.belcanto.ru/15031501.html>
5. <https://www.kommersant.ru/doc/180215>
6. <https://www.philharmonia.spb.ru/about/press/about/?id=166163>
7. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/neizvestnaya-simfoniya-sviridova/>
8. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/05/10/689176-festival-bashmeta>
9. <https://tayga.info/133977>
10. <http://mus-mag.ru/mz-txt/2016-11/r-dp.htm>
11. <https://m.infox.ru/news/89/9877-pamat-aleksia-ii-poctili-svasennoj-muzykoj>
12. <http://archive.gazetaigraem.ru/a11201612>
13. <https://www.kommersant.ru/doc/98351>
14. http://os.colta.ru/music_classic/projects/148/details/11958/?expand=yes
15. <https://iz.ru/news/657813>
16. <https://rg.ru/2016/01/21/chajkowskij.html>
17. <http://teacrit.ru/?readfull=2782>
18. <https://rg.ru/2016/05/10/valerij-gergiev-vystupil-s-mariinskim-orkestrom-na-poklonnoj-gore.html>
19. <https://www.classicalmusicnews.ru/tchaikovskyycompetition/konkurs-imeni-chajkovskogo-poslevkusie/>
20. <https://rg.ru/2015/06/29/li-site.html>
21. <https://iz.ru/news/649409>
22. <https://www.kommersant.ru/doc/3111920>
23. <https://www.kommersant.ru/doc/244862>
24. <http://www.vremya.ru/print/229886.html>
25. <https://rg.ru/2015/06/23/pianisti-site.html>
26. <http://teacrit.ru/?readfull=3516>
27. http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1149&view=print
28. <https://www.kommersant.ru/doc/94459>
29. <http://teacrit.ru/?readfull=2431>
30. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/11/25/666858-kurtenzis-prokofevu>
31. <http://teacrit.ru/?readfull=3486>
32. https://www.belcanto.ru/debussy_images_orchestre.html
33. <https://rg.ru/2016/11/10/v-moskve-proshyol-festival-aktualnoj-muzyki-drugoe-prostranstvo.html>
34. https://www.mariinsky.ru/paper/mariinsky_paper_2018_1_2.pdf
35. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/17882/?view_comments=all&expand=yes
36. <http://nfor.ru/2016/10/31/vladimir-spivakov-dirizhiruet-prokofeva/>
37. <https://www.kommersant.ru/doc/61133>
38. <http://www.vremya.ru/2009/74/10/228132.html>
39. <https://www.kommersant.ru/doc/235185>
40. <https://kino.rambler.ru/person/gulitskaya-nadezhda/>
41. <http://musiccritics.ru/?readfull=2760>
42. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/lenin-stalin-i-muzyka-v-parizhskom-sit-de-la-musique/>
43. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/jubilei-valerija-gavrilina-v-peterburge/>
44. <https://www.kommersant.ru/doc/244446>
45. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/07/06/599451-dirizher-paavo-yarvi-privet-v-peterburg-bremenskii-orkestr>
46. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/12/06/668281-gergiev-prokofeva-stravinskogo>
47. <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/fontan-lubvi-fontan-zhivoi/?print=yes>

48. <https://muzlifemagazine.ru/ot-nachala-vremen/>
49. https://www.belcanto.ru/15061701.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+Belcanto+%28Belcanto.ru%29
50. <http://teacrit.ru/?readfull=3701>
51. <https://www.kommersant.ru/doc/127959>
52. <https://www.kommersant.ru/doc/176847>
53. <https://www.kommersant.ru/doc/244180>
54. <https://www.kommersant.ru/doc/1010338>
55. http://www.chaskor.ru/article/chetyre_dnya_na_vozvrashchenie__37303
56. <https://novayagazeta.ru/articles/2015/01/30/62865-menuhin-i-tishina>
57. <https://smotrim.ru/article/942680>
58. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/04/22/v-berline-otmetili-yubilei-pera-buleza>
59. <https://www.kommersant.ru/doc/2694654>
60. <https://snob.ru/profile/29489/blog/147598>
61. <https://www.kommersant.ru/doc/123812>
62. https://www.colta.ru/articles/music_classic/5452-pivka-by-ne-pomeshalo
63. <http://teacrit.ru/?readfull=4854>
64. <http://teacrit.ru/?readfull=3336>
65. <https://www.kommersant.ru/doc/120690>
66. <https://www.kommersant.ru/doc/147078>
67. <https://www.kommersant.ru/doc/2902685>
68. <http://www.vremya.ru/2010/53/10/250655.html>
69. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/08/12/652716-shveitsarskom-verbe-bethovena-keidzha-igrayut-fone-gor>
70. <http://teacrit.ru/?readfull=3485>
71. <http://teacrit.ru/?readfull=3319>
72. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/bodrost-bez-predubezhdeniya/>
73. <http://muzium.org/releases/otzvuki-zolotogo-zvuka>
74. <http://teacrit.ru/?readfull=3446>
75. <https://www.kommersant.ru/doc/130833>
76. <https://www.kommersant.ru/doc/127581>
77. <https://phil-nsk.ru/o-nas/press/p-i-chaykovskiy-patetika-i-lirika/>
78. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/12/23/670862-ploschad-iskusstv>
79. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=4523>
80. <https://rg.ru/2015/06/23/violonchel-site.html>
81. <http://www.vremya.ru/2010/26/10/247531.html>
82. <http://musiccritics.ru/?readfull=3748>
83. <http://vremya.ru/print/253626.html>
84. <http://vremya.ru/2009/18/10/222231.html>
85. https://www.muzklondike.ru/events/yubileyniy_sezon_gosorkestra_otkrylsia_dvazhdy
86. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/03/24/682518-kurentzis>
87. <https://www.kommersant.ru/doc/84644>
88. <https://www.kommersant.ru/doc/2994085>
89. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/15/596278-v-filarmonii-otkrilsya-prosvetitelskii-tsikl-vladimira-yurovskogo-voina-i-mir>
90. <https://news.rambler.ru/other/43717203-neobyknovennyy-kontsert-boris-berezovskiy-i-rossiyskiy-natsionalnyy-orkestr/>
91. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/rno-lyadov-shostakovich-glazunov-2016/>
92. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/04/26/639037-adskii-klassik>
93. <https://www.kommersant.ru/doc/245361>
94. <https://www.belcanto.ru/15042901.html>

95. <https://rg.ru/2015/06/20/violonchel-site.html>
96. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=4851>
97. <https://rg.ru/2015/06/19/skripka-site.html>
98. <https://www.kommersant.ru/doc/3112028>
99. <https://michail-pletnev.livejournal.com/433352.html>
100. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Itogi-Festivalja-simfonicheskikh-orkestrrov/>
101. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/four-students-vera-gornostaeva/>
102. <http://teacrit.ru/?readfull=3318>
103. <http://teacrit.ru/?readfull=3894>
104. <http://teacrit.ru/?readfull=3864>
105. <https://rg.ru/2015/04/06/festival.html>
106. <https://musicseasons.org/xugo-volf-ot-debyutantov/>
107. <https://www.mk.ru/culture/2017/04/25/v-shestoy-simfonii-malera-vse-zvuki-ischezli.html>
108. <https://www.kommersant.ru/doc/2650247>
109. <https://185.147.37.91/doc/61133>
110. <https://www.kommersant.ru/doc/131708>
111. <https://bolshoiwindquintet.com/ru/duh-muzyiki-i-geniy-mesta/>
112. <http://musiccritics.ru/?readfull=3803>
113. <https://www.rewizor.ru/music/reviews/dusha-pod-muzyku/>
114. <https://www.kommersant.ru/doc/86007>
115. http://os.colta.ru/music_classic/projects/118/details/7684/?expand=yes#expand
116. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/09/13/656808-berlinskom-muzikalnom-festivale>
117. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/05/12/640677-yaroslavle-kulturi>
118. <https://www.rewizor.ru/music/reviews/pavel-mendelsona-tezey-i-messiya-gendelya-v-moskovskoy-filarmonii/>
119. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/07/01/647510-permi-sozdali-portret-hudozhnika-golodnoi-sobaki>
120. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/01/31/675485-panihidu-korndorfa>
121. <http://teacrit.ru/?readfull=3732>
122. <https://rg.ru/2015/06/23/fortepiano-site.html>
123. <https://www.kommersant.ru/doc/236368>
124. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/01/22/624985-gosorkestre-kompozitora>
125. <http://www.kholopov.ru/volkonsky/volkonsky.html>
126. <https://www.kommersant.ru/doc/174222>
127. <https://www.kommersant.ru/doc/2735427>
128. <http://www.pospelov.ru/index.php?readfull=6031>
129. <https://www.kommersant.ru/doc/178693>
130. <http://muzium.org/releases/tak-gb-stuchitsia-v-dver>
131. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/12/18/670123-lyuka-debarg>
132. <http://teacrit.ru/?readfull=3747>
133. <http://teacrit.ru/?readfull=2766>
134. <https://www.kommersant.ru/doc/123474>
135. <https://rg.ru/2017/04/20/pochemu-vydaiushchij-pianist-grigorij-sokolov-nikогда-ne-priezhaet-v-moskvu.html>
136. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Domashnjaja-muzyka/>
140. <https://muzkarta.info/novost/v-kontserte-rossijskogo-natsionalnogo>
141. <http://teacrit.ru/?readfull=3708>
142. <http://teacrit.ru/?readfull=3526>
143. <https://www.kommersant.ru/doc/207880>
144. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/17757/
145. <http://yarcenr.ru/articles/culture/music/tsep-i-nit-28726/>
146. <https://www.kommersant.ru/doc/127087>

147. <https://www.kommersant.ru/doc/2723015>
148. <https://www.kommersant.ru/doc/240640>
149. https://www.colta.ru/articles/music_classic/3480-mozhno-tolko-dogadyvatsya-kakim-semyaninom-byi-bah
150. <http://www.vremya.ru/2010/177/10/261910.html>
151. <https://www.bashinform.ru/news/851178-v-ufe-obyavlen-pobeditel-mezhdunarodnogo-konkursa-vladimira-spivakova/>
152. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/05/18/690371-dyagilevskii-festival-permi>
153. <https://rg.ru/2015/06/26/pianisti-site.html>
154. <http://teacrit.ru/?readfull=3436>
155. <https://www.kommersant.ru/doc/3466776>
156. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/klavirabend-alekseya-volodina-v-bzk-28-dekabrya-2014/>
157. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=13394>
158. <http://teacrit.ru/?readfull=2397>
159. <https://www.kommersant.ru/doc/95424>
160. https://www.colta.ru/articles/music_classic/9863-poshel-schet-na-premiery
161. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/03/20/634305-gabetta-rubikis>
162. <https://www.classicalmusicnews.ru/news/dusha-pod-muzyku/>
163. <http://musiccritics.ru/?readfull=2665>
164. http://www.chaskor.ru/article/dlya_progressivnogo_chelovechestva_41578
165. <https://iz.ru/news/656169>
166. <https://stengazeta.net/?p=10007084>
167. <http://vremya.ru/2009/230/10/243628.html>
168. <https://www.kommersant.ru/doc/239913>
169. <http://musiccritics.ru/?readfull=2414>
170. [https://reading-hall.ru/vremya_i_mesto/1\(29\)2014.pdf](https://reading-hall.ru/vremya_i_mesto/1(29)2014.pdf)
171. <http://www.vremya.ru/2009/183/10/238956.html>
172. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/08/17/653311-festival-iegudi-menuhina-gshtaade-prohodit-zavetam-velikogo-skrupacha>
173. https://www.colta.ru/articles/music_classic/7652-kak-zastavit-altista-igrat-s-goryaschimi-glazami
174. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/18404/?expand=yes
175. <http://teacrit.ru/?readfull=3806>
176. <http://teacrit.ru/?readfull=3316>
177. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=5945>
178. <https://www.musicalolympus.ru/en/mmedia/press/796-olimpijskij-zachet-vedomosti-3848>
179. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/sergej-dogadin-otkryl-muzykalnyj-proekt-vstrechi-na-sobornoj/>
180. <https://portal-kultura.ru/articles/theater/142913-/>
181. <http://teacrit.ru/?readfull=5776>
182. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/wedrin-i-pliseckaja-sygrali-svadbu/>
183. <http://vremya.ru/2009/3/10/220746.html>
184. <http://teacrit.ru/?readfull=4072>
185. <https://www.kommersant.ru/doc/123489>
186. https://www.belcanto.ru/beethoven_pianomusic.html
187. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/skryabin-dreams-come-true/>
188. <http://teacrit.ru/?readfull=2757>
189. <https://rg.ru/2016/02/02/mihail-pletnev-predstavil-redkie-partitury-hih-veka.html>
190. <https://www.kommersant.ru/doc/3249969>
191. <http://teacrit.ru/?readfull=3817>
192. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=5747>
193. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/05/23/641899-posvyaschenie-pamyat>
194. <http://teacrit.ru/?readfull=2398>
195. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/09/12/656497-pletnev-festival-natsionalnogo-orkestra>
196. <https://rg.ru/2015/09/21/debarg.html>

197. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/klavirabend-andreya-gugnina-v-kamernom-zale-moskovskoy-filarmonii-21-dekabrya-2014/>
198. <https://rg.ru/2015/06/30/pianisty-site.html>
199. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=5852>
200. <https://www.kommersant.ru/doc/67843>
201. <http://www.vremya.ru/2009/181/10/238684.html>
202. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/04/13/mariinskii-teatr-otkril-festival-liko-sovremennogo-pianizma>
203. <https://rg.ru/2015/06/22/grincello-site.html>
204. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/10704/
205. <https://michail-pletnev.livejournal.com/377522.html>
206. <https://iz.ru/news/664327>
207. <https://rg.ru/2015/07/01/fortepiano-site.html>
208. <http://teacrit.ru/?readfull=2422>
209. <https://www.kommersant.ru/doc/64183>
210. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/moskovskiiy-pashal-nyiy-festival-zavershilsya-v-moskve/>
211. <https://kommunanews.mirtesen.ru/blog/43784178470/%C2%ABRuskiy-duh-neistrebitim%E2%80%A6%C2%BB>
212. <https://www.mos.ru/kultura/documents/smi-o-nas/view/147006220/>
213. <https://www.kommersant.ru/doc/2731038>
214. <http://www.vremya.ru/2009/99/10/230786.html>
215. <https://rg.ru/2015/06/20/fortepiano-site.html>
216. <https://www.dw.com/ru/%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9-%D0%B3%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B5%D0%B2-%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB-%D0%B7%D0%B0-%D1%88%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B2%D0%B0%D0%BB-%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE-%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D1%86%D0%BA%D0%BE%D0%B9-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B8/a-18507940>
217. <https://www.kommersant.ru/doc/82225>
218. <https://www.kommersant.ru/doc/96260>
219. <http://teacrit.ru/?readfull=3456>
220. https://www.colta.ru/articles/music_classic/14035-hor-na-otlichno
221. <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=2757>
222. <https://www.kommersant.ru/doc/178912>
223. <http://teacrit.ru/?readfull=3477>
224. <http://www.ppospelov.ru/index.php?readfull=5789?lng=en>
225. <http://185.147.37.91/doc/177342>
226. <http://teacrit.ru/?readfull=3902>
227. https://www.colta.ru/articles/music_classic/10094-dorogoy-teo-dorogaya-patritsiya
228. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/pervye-relizy-leibla-mariinsky/>
229. <https://www.infox.ru/news/89/6602-vozvrasenie-detskih-igr>
230. <http://teacrit.ru/?readfull=2711>
231. <http://teacrit.ru/?readfull=3761>
232. <https://iz.ru/news/631676>
233. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/15625/
234. <https://meloman.ru/performer/pavel-milyukov/>
235. <https://rg.ru/2015/06/29/skripachi-site.html>
236. <https://rg.ru/2011/06/30/violonchelistsi-site.html>
237. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/8205/
238. <https://rg.ru/2015/08/18/viotti-site.html>

239. <https://www.kommersant.ru/doc/2979842>
240. <https://www.kommersant.ru/doc/2752143>
241. <https://rg.ru/2015/06/22/konkurs.html>
242. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/muzyika-pered-stenoy/>
243. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/09/21/609429-solnii-kontsert-lyuki-debarga-sobral-anshlag-bolshom-zale-konservatorii>
244. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/15625/?expand=yes
245. <http://teacrit.ru/?readfull=17866>
246. <https://www.kommersant.ru/doc/234631>
247. <https://www.pressreader.com/russia/vedomosti/20150430/282097750258332>
248. <https://www.belcanto.ru/15041402.html>
249. <http://teacrit.ru/?readfull=2352>
250. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/04/18/686143-sokolov-kontsert>
251. <https://www.kommersant.ru/doc/3263272>
252. <https://www.kommersant.ru/doc/121713>
253. <https://newizv.ru/news/culture/14-07-2015/223766-noty-ruchnoj-sborki>
254. <https://www.kommersant.ru/doc/175616>
255. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/05/09/640392-gennadii-rozhdestvenskii-otprazdnoval-85-letie-vecherom-bolshom-teatre>
256. <http://teacrit.ru/?readfull=3682>
257. https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=32991
258. https://www.ng.ru/culture/2016-12-05/10_6876_stravinsky.html
259. <https://www.kommersant.ru/doc/2829664>
260. <https://www.belcanto.ru/15021502.html>
261. <http://teacrit.ru/?readfull=3796>
262. <http://teacrit.ru/?readfull=2583>
263. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=2819.0>
264. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/skripach-pod-kryshei-ichak-perlman-sygral-v-moskve-ochen-raznuju-muzyku/>
265. <https://rg.ru/2016/09/13/mihail-pletnev-vystupil-na-festivale-rossijskogo-nacionalnogo-orkestra.html>
266. https://www.colta.ru/articles/music_classic/5969-18
267. <https://www.kommersant.ru/doc/1507745>
268. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Kopii-v-partijah-originalov/>
269. <https://www.kommersant.ru/doc/2816460>
270. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2009/10/29/orkestr-bavarskogo-radio-pod-upravleniem-marisa-yansonsa-otmetil-60-letie>
271. <https://www.kommersant.ru/doc/175412>
272. <http://www.vremya.ru/2009/89/10/229886.html>
273. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/02/12/628654-teodor-kurentzis-patritsiya-kopachinskaya-sigrali-chaikovskogo-zapahom-sivuhi>
274. https://www.ng.ru/culture/2016-09-08/8_orchestra.html
275. http://old.russ.ru/culture/19991022_pospel2-pr.html
276. <https://www.kommersant.ru/doc/178215>
277. <https://www.kommersant.ru/doc/173253>
278. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/04/07/636717-sedmoi-festival-mstislava-rostropovicha-zavershilsya>
279. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/07/06/599324-konkurs-chaikovskogo-zavershilsya>
280. <http://vremya.ru/print/2623.html>
281. <https://mosconcert.com/profile/irina-kostrova/>
282. <http://teacrit.ru/?readfull=2793>
283. <http://teacrit.ru/?readfull=3329>
284. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/nikolai-khondzinsky-mariinsky/>

285. <http://www.vremya.ru/2009/203/10/240869.html>
286. <http://www.vremya.ru/2009/190/10/239551.html>
287. <https://www.zvuki.ru/R/P/81081/>
288. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/19/596995-vladimir-yurovskii-doigral-voinu-i-mir>
289. <https://www.kommersant.ru/doc/176121>
290. <http://teacrit.ru/?readfull=2345>
291. <http://teacrit.ru/?readfull=3885>
292. <https://rg.ru/2015/06/18/pianisti-site.html>
293. <https://muzkarta.info/novost/muzyka-po-lyubvi>
294. <https://www.belcanto.ru/10112528.html>
295. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/04/09/lang-lang-sigal-v-filarmonii-i-po-tv>
296. <http://musiccritics.ru/?readfull=3747>
297. <https://www.belcanto.ru/15030401.html>
298. <http://teacrit.ru/?readfull=3709>
299. <http://www.pospelov.ru/index.php?readfull=6090>
300. <http://teacrit.ru/?readfull=3532>
301. <http://teacrit.ru/?readfull=3880>
302. <https://rg.ru/2015/05/09/fest-site.html>
303. <https://www.culture.ru/news/51567/tretii-tur-dlya-samykh-vynoslivyykh>
304. <https://www.kommersant.ru/doc/81849>
305. <https://www.kommersant.ru/doc/56993>
306. <http://teacrit.ru/?readfull=3780>
307. <https://musicseasons.org/programma-grigoriya-sokolova-v-etom-sezone-stroitsya-na-note-do/>
308. <http://www.rewizor.ru/music/reviews/pavel-mendelsona-tezey-i-messiya-gendelya-v-moskovskoy-filarmonii/>
309. <http://www.kemguki.ru/upload/konferencii/vii-mnm-konferentsiya/brilliantova-galina-nikolaevna.pdf>
310. <http://teacrit.ru/?readfull=3554>
311. <http://musiccritics.ru/index.php?readfull=4809>
312. <https://www.kommersant.ru/doc/65035>
313. <http://musiccritics.ru/?readfull=3495>
314. <http://vremya.ru/2010/35/10/248652.html>
315. <http://gamensemble.ru/press/issue04.php>
316. <https://www.kommersant.ru/doc/11803>
317. <http://teacrit.ru/?readfull=2834>
318. <https://www.belcanto.ru/15020301.html>
319. <https://www.kommersant.ru/doc/124292>
320. <https://www.kommersant.ru/doc/125976>
321. <https://www.kommersant.ru/doc/128383>
322. http://bg.ru/society/vladimir_martynov-8158/
323. https://www.mmv.ru/reviews/01-07-1998_pribezali.htm
324. <http://musiccritics.ru/?readfull=5932>
325. <http://teacrit.ru/?readfull=3679>
326. <https://www.kommersant.ru/daily/1996-04-06>
327. <http://teacrit.ru/?readfull=2380>
328. <https://www.kommersant.ru/doc/123898>
329. <https://rg.ru/2015/06/18/pianist-site.html>
330. http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/9433/
331. <http://teacrit.ru/?readfull=2488>
332. <http://teacrit.ru/?readfull=3524>
333. <http://vremya.ru/print/236902.html>
334. <http://teacrit.ru/?readfull=2696>
335. <https://www.kommersant.ru/doc/130456>

336. <http://www.ppospelov.ru/index.php?readfull=6080>
337. <https://meloman.ru/performer/andrej-gugin/>
338. <https://www.kommersant.ru/doc/75735>
339. <https://www.kommersant.ru/doc/129799>
340. http://russiantourism.ru/culture/culture_10371.html
341. <https://iz.ru/news/586123>
342. <https://www.kommersant.ru/doc/75011>
343. <http://teacrit.ru/?readfull=3528>
344. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/01/17/673214-festival-vozvraschenie>
345. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/05/26/593585-v-dome-muziki-sigrali-metasimfoniyu-metabethovena>
346. http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/12916/
347. <https://www.kommersant.ru/doc/72158>
348. <http://www.ppospelov.ru/index.php?readfull=5766>
349. <http://teacrit.ru/?readfull=3876>
350. <https://coollib.com/b/231318/read>
351. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/yehudi-menuhin-anniversary-edition-melodiya/>
352. <http://gorodskoyportal.ru/news/russia/15641938/>
353. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/10487/
354. <https://rg.ru/2015/06/29/violonchel-site.html>
355. <https://sgaf.ru/prensa/21154>
356. <https://www.kommersant.ru/doc/2756673>
357. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/vozvraschenie-k-odinnadsatoy-simfonii/>
358. <https://www.kommersant.ru/doc/2738000>
359. <http://teacrit.ru/?readfull=3697>
360. <https://www.kommersant.ru/doc/234484>
361. <http://philharmonic.tomsk.ru/ru/2021-10-24-08-53-48/7-2011-05-07-15-41-43/2377--lr->
362. <https://iz.ru/news/651411>
363. <http://www.gaskros.ru/en/publications/novosti/16>
364. <https://www.kommersant.ru/doc/52273>
365. <https://iz.ru/news/588227>
366. <http://teacrit.ru/?readfull=3704>
367. <https://rg.ru/2015/11/23/reg-urfo/orkestr.html>
368. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Vals-dlja-akrobata/>
369. <http://musiccritics.ru/?readfull=2711>
370. <https://www.kommersant.ru/doc/126989>
371. <https://www.kommersant.ru/doc/177621>
372. <http://teacrit.ru/?readfull=3420>
373. <https://kgfptz.ru/fi/press/gastroli/kak-horoshij-evropejskij-orkestr/>
374. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2010/01/12/festival-kamernoj-muzyki-vozvraschenie-udivlyaet-programmami>
375. http://yakov.works/spravki/1_history_bio/21_bio/1946_martynov.htm
376. <http://teacrit.ru/?readfull=2704>
377. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Rassypany-zuby-i-tut-zhe-glaza-Vladimir-Jurovskii-i-RNO-rasskazali-pro-Fausta/>
378. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/01/692479-festival-vivarte>
379. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2009/10/19/vasilij-petrenko-dirizher-s-kompyuternymi-mozgami-bystroj-reakciej-i-svetloj-dushoj>
380. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/v-tuluze-postimpressionizm/>
381. <http://teacrit.ru/?readfull=3710>
382. <https://www.kommersant.ru/doc/91962>
383. <http://teacrit.ru/?readfull=3296>

384. <http://www.musiccritics.ru/?readfull=3402>
385. <http://teacrit.ru/?readfull=2606>
386. <http://teacrit.ru/?readfull=2553>
387. <http://musiccritics.ru/?readfull=3858>
388. <https://www.kommersant.ru/doc/72532>
389. <http://filarmonia.kh.ua/shkval-ovatsij-i-iskrennij-vostorg-publiki-v-harkovskoj-filarmonii-s-anshlagom-proshli-premery-norvezhskih-kompozitorov-kielya-markussena-i-mortena-haatgauga/>
390. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/05/29/642832-daniil-trifonov>
391. <https://ria.ru/20121007/768267820.html>
392. <https://www.kommersant.ru/doc/2176650>
393. <http://teacrit.ru/?readfull=2356>
394. <http://teacrit.ru/?cr=970>
395. <https://iz.ru/news/586228>
396. https://www.colta.ru/articles/music_classic/6974-debyut-nedebyutanta
397. https://www.colta.ru/articles/music_classic/6365-vse-i-srazu
398. <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=50390>
399. <http://pravdapskov.ru/rubric/6/5805>
400. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/smoi-sloi-sygrai-i-spoi-vystuplenija-t-kurentzisa-v-moskve/>
401. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/10/22/613805-festival-evraziya>
402. <https://www.kommersant.ru/doc/75969>
403. <http://teacrit.ru/?readfull=3712>
404. <https://www.vsp.ru/2005/04/02/publika-byla-v-vostorge/>
405. <https://www.kommersant.ru/doc/175126>
406. <http://teacrit.ru/?readfull=3509>
407. <https://www.kommersant.ru/doc/524514>
408. <https://rg.ru/2007/11/19/macuev-anons.html>
409. <http://vremya.ru/2000/166/10/3362.html>
410. <https://kgfptz.ru/events/vtoroj-kontsert-abonementa--11-zvezdi-xxi-veka2018/>
411. https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2010/12/09/russkij_uikend_proshel_pod_zvuki_marselezy
412. <https://www.kommersant.ru/doc/239217>
413. <https://www.kommersant.ru/doc/125588>
414. <http://teacrit.ru/?readfull=3868>
415. <https://www.belcanto.ru/10092901.html>
416. <http://old.russ.ru/culture/kursiv/20000919-pr.html>
417. <http://musiccritics.ru/?readfull=3699>
418. <http://russiancomposers.ru/?readfull=6084>
419. <http://www.vremya.ru/2009/53/10/226042.html>
420. <http://teacrit.ru/?readfull=3680>
421. <http://teacrit.ru/?readfull=4857>
422. <https://www.kommersant.ru/doc/133856>
423. <https://www.kommersant.ru/doc/131341>
424. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/02/594674-na-dyagilevskom-festivale-v-permi-chestvovali-zhivogo-klassika-leonida-desyatnikova>
425. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/03/29/635431-zaltsburge-zavershilsya-pashalnii-festival-osnovanii-esche-gerbertom-karayanom>
426. <http://teacrit.ru/?readfull=3503>
427. <https://kgfptz.ru/fi/press/news/kontsert-dlinoyu-v-zhizn/>
428. <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-64347.html>
429. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/20/695130-teodor-kurentzis>
430. <https://www.belcanto.ru/15060502.html>
431. <http://teacrit.ru/?readfull=4107>
432. <http://teacrit.ru/?readfull=3783>

433. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Lang-Lang-v-Mariinke-3/>
434. <https://www.kommersant.ru/doc/72430>
435. <https://rg.ru/2015/06/22/chaikovsky-site.html>
436. <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=3897>
437. <http://musiccritics.ru/?readfull=4869>
438. https://www.colta.ru/articles/music_classic/15171-chay-ili-kofe-sobaka-ili-koshka-yurovskiy-ili-kurentzis
439. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/konkurs-pianistov-imeni-shopena-2010/>
440. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/12992/?expand=yes
441. <https://www.kommersant.ru/doc/176570>
442. <http://teacrit.ru/?readfull=4116>
443. <http://teacrit.ru/?readfull=2727>
444. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/07/04/647749-rozhdenie-prazdnika-duha-tragedii>
445. <http://teacrit.ru/?readfull=3542>
446. <http://vremya.ru/2000/147/10/2358.html>
447. <http://www.vremya.ru/print/244029.html>
448. https://www.ng.ru/culture/2016-12-29/100_scena291216.html
449. https://www.colta.ru/articles/music_classic/13523-kakaya-muzyka-2016-goda-voydet-v-istoriyu
450. <https://www.kommersant.ru/doc/4616933>
451. <http://www.ppospelov.ru/index.php?readfull=6033>
452. <http://yarcenr.ru/articles/culture/music/a-veter-gudit-za-stenoy-26746/>
453. <https://www.kommersant.ru/doc/2213159>
454. <http://yarcenr.ru/articles/culture/offtopic/rabotayte-tovarishchi-rabotayte-17613/>
455. <http://teacrit.ru/?readfull=3237>
456. <http://teacrit.ru/?readfull=3781>
457. <http://teacrit.ru/?readfull=3428>
458. <https://www.kommersant.ru/doc/236362>
459. <https://www.kommersant.ru/doc/234685>
460. https://www.m.colta.ru/articles/music_classic/13523-kakaya-muzyka-2016-goda-voydet-v-istoriyu?page=5
461. <http://www.vremya.ru/2009/167/10/237354.html>
462. <https://www.kommersant.ru/doc/157538>
463. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/13800/
464. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/07/28/650820-kuhmo-proshel-masshtabnii-festival-kamernoi-muziki>
465. <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-64420.html>
466. <https://belkatv.livejournal.com/71530.html>
467. <http://teacrit.ru/?readfull=3813>
468. <https://www.belcanto.ru/15080702.html>
469. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/tridcat-dva-protiv-chetyreh/>
470. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/maris-jansons-wien-2015/>
471. <https://www.kommersant.ru/doc/64770>
472. <https://saratov.er.ru/activity/news/koncert-dmitriya-kogana-proizvel-na-zritelej-neizgladimoe-vpechatlenie>
473. <https://www.kommersant.ru/doc/209884>
474. <https://vn.ru/news-23703/>
475. <http://teacrit.ru/?readfull=3416>
476. <https://www.kommersant.ru/doc/239150>
477. <http://teacrit.ru/?readfull=2868>
478. <http://www.karamanov.ru/articles/12.html>
479. <http://musiccritics.ru/?readfull=2510>
480. <http://vremya.ru/2000/130/10/1474.html>
481. <https://www.kommersant.ru/doc/243467>
482. <http://musiccritics.ru/?readfull=17866>
483. <https://www.kommersant.ru/doc/3072105>

484. <http://muzdm5.ru/home/the-news/338--qq>
485. <http://elib.omsu.ru/file.php?id=1306394927481093>
486. <https://www.kommersant.ru/doc/2730416>
487. <https://www.kommersant.ru/doc/3193992>
488. <http://teacrit.ru/?readfull=3463>
489. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/12/22/670678-festival-lik-pianizma>
490. <http://musiccritics.ru/index.php?readfull=5704>
491. <http://www.sviatoslavrichter.ru/forum/viewtopic.php?t=522>
492. <https://muzkarta.info/novost/kuda-devalis-kliberny>
493. <http://teacrit.ru/?readfull=3511>
494. <https://rg.ru/2015/06/19/grincello-site.html>
495. <https://www.kommersant.ru/doc/92152>
496. <https://www.kommersant.ru/doc/150688>
497. <https://rg.ru/2016/07/26/v-finliandii-proshel-kamernyj-muzykalnyj-festival-v-kuhmo.html>
498. https://www.colta.ru/articles/music_classic/8868-raznye-berega-sredizemnogo-morya-soshlis-na-urale
499. <https://rg.ru/2016/05/04/moskovskij-pashalnyj-festival-startoval.html>
500. <http://teacrit.ru/?readfull=3954>
501. <https://rm.mosconsv.ru/?p=1309>
502. <http://teacrit.ru/?readfull=4453>
503. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=310.700>
504. <http://teacrit.ru/?readfull=4054>
505. https://www.colta.ru/articles/music_classic/12724-kak-vo-gorode-bylo-vo-kazani
506. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2009/11/17/nemeckij-dirizher-prekrasno-ispolnil-leningradskuyu-simfoniyu-shostakovicha>
507. https://dommoskvy.am/news/09.04.2020_klassicheskaya-muzika-xix-veka-5-rossijskih-kompozitorov/
508. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/13204/?expand=yes
509. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/10234/
510. <https://rg.ru/2015/06/19/piano-site.html>
511. http://os.colta.ru/music_classic/projects/82/details/17603/?expand=yes
512. <https://www.kommersant.ru/doc/74259>
513. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/vozvrazenie-aleksandra-lazareva-v-bolshoi-teatr/>
514. <http://teacrit.ru/?readfull=3321>
515. <https://www.kommersant.ru/doc/3187767>
516. <https://www.kommersant.ru/doc/3328703>
517. <https://www.kommersant.ru/doc/242894>
518. <https://www.kommersant.ru/doc/240597>
519. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/09/28/610572-festival-arvo-pyarta>
520. <http://teacrit.ru/?readfull=3892>
521. <http://teacrit.ru/?readfull=3540>
522. <http://teacrit.ru/?readfull=3521>
523. <https://rg.ru/2017/03/26/teodor-kuentzis-i-musicaeterna-dali-nochnoj-koncert-v-konservatorii.html>
524. <https://pavelkarmanov.com/node/68>
525. <https://rg.ru/2016/03/24/daniel-barenbojm-sobral-zvezd-na-svoem-festivale.html>
526. <https://www.kommersant.ru/doc/122703>
527. <http://teacrit.ru/?readfull=2595>
528. <http://teacrit.ru/?readfull=4068>
529. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/13620/?expand=yes
530. <http://vremya.ru/2010/107/10/256399.html>
531. <http://www.vremya.ru/print/256773.html>
532. <https://stengazeta.net/?p=10006932>
533. <http://classicmus.ru/Luzern.html>
534. https://www.colta.ru/articles/music_classic/8991-kompozitor-nashego-vremeni

535. <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CB58136D92048FDCC2257E7F006374DA?OpenDocument>
536. https://www.colta.ru/articles/music_classic/12500-kosmos-i-balalayka
537. https://www.colta.ru/articles/music_classic/7231-apgreyd-chaykovskogo
538. <https://www.kommersant.ru/doc/2645861>
540. <https://www.kommersant.ru/doc/177342>
541. <https://www.kommersant.ru/doc/97715>
542. <https://www.kommersant.ru/doc/75872>
543. <http://teacrit.ru/?readfull=2409>
544. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/09/04/655633-berlinskii-muzikalnii-festival>
545. <https://rg.ru/2015/05/12/pashal.html>
546. <http://teacrit.ru/?readfull=3530>
547. <https://phil-nsk.ru/o-nas/press/sibirskiy-akkord-v-novosibirskoe-proshel-transsibirskiy-art-festival-detishche-vadima-repina/>
548. https://www.colta.ru/articles/music_classic/8560-mezhdu-asm-i-alternativoy
549. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/18527/?view_comments=all&expand=yes
550. <http://www.vremya.ru/2010/28/10/247654.html>
551. <http://teacrit.ru/?readfull=2610>
552. https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2010/09/15/zhalobnaya_pesnya_prezidenta
553. <http://teacrit.ru/?readfull=3889>
554. <http://teacrit.ru/?readfull=3295>
555. <http://oteatre.info/teodor-kurentzis-predstavit-operu-zaklyuchennyh/>
556. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/18527/?expand=yes&view_comments=all
557. <https://lgz.ru/article/gold/yavnaya-nedobrozhelatelnost/>
558. <http://www.vremya.ru/2009/186/10/239173.html>
559. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/cd-shostakovich-ashkenazi/>
560. <http://archive.gazetaigraem.ru/a2201710>
561. <https://www.tatar-inform.ru/news/culture/17-12-2013/243-goda-nazad-rodilsya-kompozitor-lyudvig-van-bethoven-5687605>
562. <https://www.kommersant.ru/doc/130541>
563. <http://teacrit.ru/?readfull=2890>
564. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=1959.25>
565. <http://teacrit.ru/?readfull=3258>
566. <http://musiccritics.ru/?readfull=2358>
567. https://www.ng.ru/accent/2006-11-17/21_voskreshennye.html
568. <https://www.kommersant.ru/doc/2787026>
569. https://www.colta.ru/articles/music_classic/13375-pimshteyn-i-shmurzdyuk-i-ne-vsegda-bylo-ponyatno-kto-iz-nih-kto
570. <http://teacrit.ru/?readfull=3154>
571. <https://matsuev.ru/press-tsentr/news/32>
572. <https://www.kommersant.ru/doc/637990>
573. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/18840/?expand=yes
574. https://www.colta.ru/articles/music_classic/11547-horosho-sidim
575. <http://www.vremya.ru/print/247531.html>
576. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Zvuchawie-bukvy-V-Moskve-i-Londone-prodolzhaetsja-mesjac-muzyki-Shnitke/>
577. <http://teacrit.ru/?readfull=4053>
578. <http://teacrit.ru/?readfull=3475>
579. https://www.colta.ru/articles/music_classic/7502-territoriya-primireniya
580. <https://kino.rambler.ru/movies/36648392-v-shestoy-simfonii-malera-vse-zvuki-ischezli/>
581. <http://teacrit.ru/?readfull=3731>
582. <https://www.kommersant.ru/doc/129190>
583. <http://teacrit.ru/?readfull=3302>

584. <https://www.kommersant.ru/doc/3030772>
585. <https://stravinskiy.arts.mos.ru/press/news/detail/1045534.html>
586. <http://teacrit.ru/?readfull=3483>
587. <http://teacrit.ru/?readfull=3378>
588. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/06/09/595690-v-peterburge-zavershilsya-yubileinii-festival-muzikalnii-olimp>
589. <http://teacrit.ru/?readfull=3488>
590. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/grigory-sokolov-spb-2017/>
591. <http://musiccritics.ru/?readfull=2385>
592. https://www.colta.ru/articles/music_modern/12613-shest-vzglyadov-na-stiva-rayha
593. <https://www.kommersant.ru/doc/3267795>
594. <http://teacrit.ru/?readfull=3398>
595. http://www.taneevlibrary.ru/vystavki-nmbt/i-f-stravinskiy.php?clear_cache=Y
596. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=3553.0>
597. <http://vologdarest.ru/novosti-kulturi/stolpotvorenie-na-sotvorenii/>
598. <https://rg.ru/2015/06/22/konkurs-site.html>
599. <http://www.vremya.ru/2010/188/10/262685.html>
600. <https://dj-khrust.livejournal.com/8787.html>
601. <https://www.kommersant.ru/doc/74047>
602. <http://teacrit.ru/?readfull=3474>
603. <http://teacrit.ru/?readfull=2768>
604. <https://www.kommersant.ru/doc/95197>
605. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Poehmy-centrov-i-okrain/>
606. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=5944>
607. <https://beardgames.ru/where-to-play-emarena.html>
608. <https://muzobozrenie.ru/na-festivale-al-tovoj-muzy-ki-razrushili-pyat-stereotipov/>
609. <http://vremya.ru/2009/45/10/225300.html>
610. <http://musiccritics.ru/index.php?readfull=6092>
611. <http://teacrit.ru/?readfull=2692>
612. <http://teacrit.ru/?readfull=4071>
613. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=2124.25>
614. <https://www.osetinskaya.ru/media/prensa/28/>
615. <http://www.ppospelov.ru/index.php?readfull=6090?lng=ru>
616. <https://www.business-gazeta.ru/article/325156>
617. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/9538/
618. <https://muzlifemagazine.ru/kultura-v-period-lokdauna/>
619. <https://rg.ru/2016/04/03/na-festivale-mstislava-rostropovicha-sygral-solnyj-koncert-liuka-debarg.html>
620. <https://muzkarta.info/novost/festival-kamernoy-muzyki-vozvrashcheniye-4>
621. <http://teacrit.ru/?readfull=3729>
622. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/S-avangardom-pokoncheno/>
623. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=1957.0>
624. http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/15241/
625. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Per-Loran-Ehmar-v-Zale-Chaikovskogo/>
626. https://www.ng.ru/culture/2016-09-12/10_pletnev.html
627. <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4917>
628. <http://musiccritics.ru/?readfull=4875>
629. <http://teacrit.ru/?readfull=9400>
630. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=6031>
631. <https://www.kommersant.ru/doc/2894408>
632. <https://kkmi.ru/dni-yana-rajnisa-v-kirovskoj-oblasti/>
633. <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-62235-p-2.html>
634. <https://melody.su/catalog/classic/633/>

635. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/12642/
636. <https://www.classicalmusicnews.ru/anons/muzopredstavlenie/>
637. <http://teacrit.ru/?readfull=3739>
638. <https://stengazeta.net/?p=10006860>
639. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/10571/
640. <http://www.vremya.ru/print/247654.html>
641. <https://www.kommersant.ru/doc/123276>
642. http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/15241/?view_comments=all
643. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/15000/
644. <http://teacrit.ru/?edition=84>
645. <http://teacrit.ru/?readfull=3563>
646. https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2010/12/02/snova_v_pochete
647. <http://vremya.ru/print/220632.html>
648. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/13636/?expand=yes
649. <https://www.kommersant.ru/doc/93257>
650. <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=64420>
651. <http://www.ppospelov.ru/index.php?readfull=5905?lng=en>
652. <http://old.russ.ru/culture/kursiv/20000919.html>
653. <https://stengazeta.net/?p=10006652>
654. <https://www.kommersant.ru/doc/78541>
655. https://phil-nsk.ru/ispolniteli/team/novosibirskiy-akademicheskij-simfonicheskij-orkestr/___press/p-i-chaykovskiy-patetika-i-lirika/
656. <http://www.vremya.ru/2010/221/10/265775.html>
657. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/09/08/656120-yurovskii-gosorkestr-svetlanova>
658. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/vozrozhdenie-iz-tishiny/>
659. <http://teacrit.ru/?readfull=3861>
660. <https://old.rewizor.ru/music/reviews/dusha-pod-muzyku/>
661. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/cd-gilels-seattle-recital/>
662. <https://www.belcanto.ru/or-bach-messa.html>
663. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/komentarii-dlja-akkordeona/>
664. <http://www.vremya.ru/2010/25/10/247459.html>
665. <http://teacrit.ru/?readfull=3317>
666. <http://xn----btbbhg5azacpfu8b6eub.xn--p1ai/news/398-venskie-klassiki.html>
667. <https://www.svrichter.com/reviews/1960-th/>
668. <https://www.belcanto.ru/10090902.html>
669. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/10/05/659633-konservatorii-orkestr-persimfans>
670. <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/10nikov-5-5/>
671. <http://teacrit.ru/?readfull=4262>
672. <http://www.gomba.ru/articles/spec1992/19920002.htm>
673. <https://www.minprom.ua/page30/news196897.html>
674. <https://muzkarta.info/novost/osmyslennyy-zvuk>
675. <https://www.kommersant.ru/doc/2759774>
676. <http://vremya.ru/2010/115/10/257167.html>
677. <https://soltem.livejournal.com/57097.html>
678. <http://www.vremya.ru/2009/86/10/229498.html>
679. http://rostovcomposers.ru/publications/Selitsky_12.pdf
680. <https://www.kommersant.ru/doc/75009>
681. <https://www.kommersant.ru/doc/128656>
682. <https://iz.ru/news/633297>
683. <http://teacrit.ru/?readfull=5814>
684. http://os.colta.ru/music_classic/projects/118/details/17794/?expand=yes
685. <http://teacrit.ru/?readfull=2771>

686. <https://krasfil.ru/collective/1/Krasnoyarskii-akademicheskii-simfonicheskii-orkestr>
687. <https://www.kommersant.ru/doc/209292>
688. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/maslenichnyiy-shostakovich/>
689. <http://www.yarcenter.ru/articles/culture/music/mezhdu-sezonami-itogi-i-ozhidaniya-34081/>
690. <http://ugraclassic.ru/news/9600/>
691. <https://www.belcanto.ru/or-sviridov-rus.html>
692. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/daesh-strane-premeryi/>
693. <https://www.mmv.ru/tchaikovsky/information/newspaper/rustel2.htm>
694. <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=64338>
695. <http://teacrit.ru/?readfull=3331>
696. <https://rg.ru/2015/03/29/festival-site.html>
697. <http://teacrit.ru/?readfull=2774>
698. <https://www.kommersant.ru/doc/91649>
699. <http://musiccritics.ru/?readfull=4867>
700. <https://www.kommersant.ru/doc/133017>
701. <http://www.gmstrings.ru/news/letopis-razvitiya-tekhnologii-syntal/>
702. <https://www.kommersant.ru/doc/96470>
703. <http://teacrit.ru/?readfull=3756>
704. <https://www.kommersant.ru/doc/3089438>
705. <https://www.kommersant.ru/doc/124014>
706. <https://newizv.ru/news/culture/15-06-2015/221133-muzyka-po-krupnomu>
707. <https://www.kommersant.ru/doc/123172>
708. <http://teacrit.ru/?readfull=3699>
709. <https://www.kommersant.ru/doc/177155>
710. <https://muzkarta.info/novost/muzyka-pered-stenoy>
711. <https://www.kommersant.ru/doc/77238>
712. <https://newizv.ru/news/culture/24-12-2015/232669-muzyka-po-ljubvi>
713. <http://teacrit.ru/?readfull=2809>
714. <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=3816>
715. http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/11772/?expand=yes
716. <http://teacrit.ru/?readfull=3537>
717. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/17739/
718. https://www.belcanto.ru/rimsky_scheherazade.html
719. http://paavoproject.blogspot.com/2009/10/blog-post_09.html
720. <https://www.m24.ru/articles/kultura/20122016/123563>
721. <https://mr-7.ru/articles/147517/>
722. <https://www.pressreader.com/russia/vedomosti/20090604/281646776108024>
723. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=1985.150>
724. <https://matsuev.ru/press-tsentr/news/985>
725. <http://teacrit.ru/?readfull=3711>
726. <http://teacrit.ru/?readfull=2647>
727. <https://kino.rambler.ru/person/kucher-nadezhda/>
728. <https://kino.rambler.ru/person/apekisheva-ekaterina/>
729. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/10991/
730. <https://www.belcanto.ru/15022002.html>
731. <http://vremya.ru/2000/125/10/1200.html>
732. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/01/14/narodnaya-filarmoniya>
733. https://www.colta.ru/articles/music_classic/9805-kunstkamera
734. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/nabljudаем-izdaleka/>
735. <https://newizv.ru/news/culture/12-05-2015/219244-chajkovskij-v-originale>
736. <http://teacrit.ru/?readfull=3856>

737. <https://lifestyle.segodnya.ua/lifestyle/showbiz/norvezhckij-picatel-poluchil-precizhnuju-irlandckuju-premiju-57957.html>

738. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Voistinu-voskrese/>

739. https://www.vezdekultura.ru/1011-articles-esli_pevitsa_umeet_pet_ona_mozhet_pet_vse

740. <https://tatarstan-symphony.com/Novosti/press-about-us/735.htm>

741. <http://vremya.ru/print/4941.html>

742. <https://rg.ru/2015/06/25/luka-site.html>

743. <https://www.kommersant.ru/doc/2829634>

744. <https://www.belcanto.ru/or-stravinsky-svadebka.html>

745. <http://teacrit.ru/?readfull=3341>

746. <http://www.vremya.ru/2009/14/10/221853.html>

747. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/08/30/606765-kontsertnuyu-programmu-zaltsburgskogo-festivalya-adresovali-shirokoi-auditorii>

748. <https://kuzrab.ru/publics/babe-letu-babim-letom/>

749. <https://www.kommersant.ru/doc/753724?ThemeID=684>

750. <https://www.kommersant.ru/doc/126386>

751. <http://www.anl.az/down/meqale/kaspi/2014/mart/357811.htm>

752. <http://www.vremya.ru/print/248652.html>

753. <https://www.kommersant.ru/doc/122272>

754. <http://teacrit.ru/?readfull=3865>

755. <http://musiccritics.ru/?readfull=3526>

756. <https://www.belcanto.ru/15090801.html>

757. <https://www.belcanto.ru/aida.html>

758. <http://musiccritics.ru/?readfull=3781>

759. <https://www.kommersant.ru/doc/176740>

760. <https://www.kommersant.ru/doc/1117814>

761. <http://www.ppospelov.ru/index.php?readfull=2497?lng=en>

762. <https://www.kommersant.ru/doc/237767>

763. <http://teacrit.ru/?readfull=3372>

764. <http://teacrit.ru/?readfull=3681>

765. <http://vremya.ru/2000/153/10/2623.html>

766. <http://classicalforum.ru/index.php?topic=1388.150>

767. <https://iz.ru/news/666379>

768. <https://dolchev.livejournal.com/187786.html>

769. <http://teacrit.ru/?readfull=3878>

770. http://os.colta.ru/music_classic/events/details/12642/?expand=yes

771. <https://rg.ru/2015/06/21/konkurs-mnenie-site.html>

772. <https://www.kommersant.ru/doc/82882>

773. <https://www.kommersant.ru/doc/236423>

774. <https://www.kommersant.ru/doc/85761>

775. <https://muzkarta.info/novost/manifest-pessimizma>

776. <https://www.kommersant.ru/doc/177245>

777. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/mendelsohn-pavel-kzch-2017/>

778. <http://teacrit.ru/?readfull=3805>

779. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=4581>

780. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=9315>

781. <http://teacrit.ru/?readfull=2852>

782. <http://teacrit.ru/?readfull=3344>

783. <http://teacrit.ru/?readfull=4534>

784. <http://teacrit.ru/?readfull=13631>

785. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=5289>

786. <http://teacrit.ru/?cr=941>

787. <http://teacrit.ru/?readfull=2747>
788. <http://teacrit.ru/?readfull=5303>
789. <http://teacrit.ru/?readfull=4536>
790. <http://teacrit.ru/?readfull=3470>
791. <http://teacrit.ru/?readfull=4030>
792. <http://teacrit.ru/?readfull=4140>
793. <http://www.kommersant.ua/doc/2030292>
794. <http://teacrit.ru/?readfull=2726>
795. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=4566>
796. <http://teacrit.ru/?readfull=3808>
797. <http://teacrit.ru/?readfull=2784>
798. <http://teacrit.ru/?readfull=2754>
799. <http://teacrit.ru/?readfull=3869>
800. <http://teacrit.ru/?readfull=4500>
801. http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/news/okj/2010/02/2010-02_r_okj-s22.htm
802. https://phil-nsk.ru/o-nas/press/sibirskiy-akkord-v-novosibirsk-proshel-transsibirskiy-art-festival-detishchevadima-repina/?sphrase_id=1986065
803. <http://teacrit.ru/?readfull=2674>
804. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/06/16/645673-visokii-zvuk>
805. <http://muzium.org/releases/iundi-li>
806. <http://teacrit.ru/?readfull=3340>
807. <https://tchaikovskycompetition.com/ru/news/90.htm>
808. <http://russiancomposers.ru/?readfull=4116>
809. <https://www.kommersant.ru/doc/151175>
810. <http://musiccritics.ru/?readfull=3530>
811. <http://teacrit.ru/index.php?readfull=4523>
812. <https://www.belcanto.ru/15092801.html>
813. <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=3811>
814. <http://vremya.ru/2000/188/10/4541.html>
815. <https://www.kommersant.ru/doc/128508>
816. <https://rg.ru/2016/07/11/reg-cfo/ajgi-letov-volkov-gajvoronskij-i-drugie-sygrali-muzyku-kurehina.html>
817. <http://muzcentrum.ru/news/4258-konkurs-chajkovskogo-rezultaty-pervogo-etapa-vtorogo-tura>
818. <https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/press/news/81048/>
819. <http://mk.nso.ru/page/2327>
820. <https://tchaikovskycompetition.com/ru/news/281.htm>